



NOTAS AL PROGRAMA
que para presentar el título de

LICENCIATURA EN CANTO

presenta:

CECILIA ÁLVAREZ FRÍAS



Asesor: Dr. Felipe Ramírez Gil

México, D.F., 2012.



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.

| INDICE | PÁGS. |
|---|-------|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| PROGRAMA | 7 |
| CAPÍTULO 1: F. COUPERIN | 9 |
| <i>Première Leçon de ténèbres</i> | |
| 1.1 CONTEXTO HISTÓRICO. EL BARROCO EN FRANCIA | 11 |
| DATOS BIOGRÁFICOS | 11 |
| 1.2 ANÁLISIS DEL TEXTO | 13 |
| 1.3 ANÁLISIS MUSICAL | 16 |
| CAPÍTULO 2: J.P. RAMEAU | 25 |
| <i>“Tristes Apprêts”, Castor et Pollux</i> | |
| 2.1 CONTEXTO HISTÓRICO | 27 |
| 2.2 DATOS BIOGRÁFICOS | 27 |
| 2.3 SINOPSIS | 28 |
| 2.4 ANÁLISIS DEL TEXTO | 30 |
| 2.5 ANÁLISIS MUSICAL | 30 |
| CAPÍTULO 3: A. VIVALDI | 37 |
| 3.1 CONTEXTO HISTÓRICO | 39 |
| <i>Motete In furore iustissimae irae RV 626</i> | |
| 3.2 DATOS BIOGRÁFICOS | 40 |
| 3.3 ANÁLISIS DEL TEXTO | 41 |
| 3.4 ANÁLISIS MUSICAL | 42 |
| <i>“Sposa, son disprezzatta”, Bajazet</i> | |
| 3.5 DATOS BIOGRÁFICOS | 57 |
| 3.6 SINOPSIS | 58 |
| 3.7 ANÁLISIS MUSICAL | 59 |
| CAPÍTULO 4: R. BROSCHI | 69 |
| <i>“Ombra fedele Anch’io”, Idaspe</i> | |
| 4.1 DATOS BIOGRÁFICOS | 71 |
| 4.2 SINOPSIS | 71 |
| 4.3 ANÁLISIS MUSICAL | 72 |

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO 5: N. PORPORA | 85 |
| “Alto Giove”, <i>Polifemo</i> | |
| 5.1 CONTEXTO HISTÓRICO y DATOS BIOGRÁFICOS | 87 |
| 5.2 SINOPSIS | 87 |
| 5.3 ANÁLISIS MUSICAL | 88 |
| | |
| CAPITULO 6: R. HAHN | 95 |
| 6.1 CONTEXTO HISTÓRICO | 97 |
| 6.2 DATOS BIOGRÁFICOS | 100 |
| | |
| <i>Si me vers avaient des ailes</i> | 101 |
| 6.3 ANÁLISIS DEL TEXTO | 101 |
| 6.4 ANÁLISIS MUSICAL | 101 |
| | |
| <i>L’heure exquise</i> | 105 |
| 6.5 ANÁLISIS MUSICAL | 106 |
| | |
| <i>L’Enamourée</i> | 111 |
| 6.6 ANÁLISIS DEL TEXTO | 112 |
| 6.7 ANÁLISIS MUSICAL | 112 |
| | |
| <i>À Chloris</i> | 117 |
| 6.8 ANÁLISIS MUSICAL | 117 |
| | |
| CAPÍTULO 7: COROLARIO | 123 |
| 7.1 CONCLUSIONES | 123 |
| 7.2 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS | 125 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 129 |
| | |
| ANEXO 1 | 135 |

INTRODUCCIÓN

Las presentes notas al programa forman parte de la titulación para obtener el grado de Licenciatura en Canto de la Escuela Nacional de Música.

Las obras que aquí analizo no guardan ningún orden lógico más que el gusto por cada una de ellas. Sin embargo la mayoría pertenecen al periodo barroco en Francia e Italia de mediados del siglo XVII.

Las obras subsecuentes de mi programa son tres *mélodies* compuestas por Reynaldo Hahn en su juventud cuando aún asistía al Conservatorio de París. Por último una *mélodie* perteneciente a una etapa más madura de este compositor del siglo XIX.

Cada uno de los capítulos que aquí presento incluirá un breve contexto histórico y datos biográficos del compositor. Estos se limitarán cronológica y geográficamente al (los) año(s) y país en que dicho compositor escribió la obra.

Se encontrarán también datos relevantes de la pieza así como el análisis musical. Éste último será ejemplificado con las partituras correspondientes y serán relacionadas con el texto.

Cada una de estos ejemplos o figuras estará rotulada, de manera que, si el lector lo desea, pueda acceder a la edición de la partitura que he tomado como parámetro.

En cuanto al análisis de las obras barrocas se encontrará un énfasis en el texto y en las figuras retóricas que fueron utilizadas para su composición. Se analizará también los elementos musicales como la armonía, ritmo y ornamentación pero de una manera menos especializada.

Para Reynaldo Hahn el texto era de suma importancia, inclusive más que la música instrumental.¹ Así pues, también haré hincapié en la relación estrecha que guarda su composición musical con los poemas que seleccionó para sus *mélodies*.

Finalmente concluiré con las ideas y aportaciones más sobresalientes que me brindó la realización de este trabajo. Asimismo haré algunas sugerencias técnicas para interpretación de las obras que aquí presento.

¹ “ ¡Sólo me conmuevo en el teatro cuando hay texto! Es un fenómeno inexplicable pero cierto. Ante una pieza puramente instrumental experimento admiración pero no me involucro”.
Hahn, 1990: 16

PROGRAMA

- “Première Leçon de ténèbres” (1714)
Soprano, bajo y continuo
François Couperin
(1668 – 1733)
Dur. 14:08 min
- “Tristes Apprêts” (*Castor et Pollux*) (1737)
Voz y reducción de orquesta a cuarteto de cuerdas
Mi bemol Mayor
Jean Philippe Rameau
(1683 – 1764)
Dur. 5:55 min
- “In furore iustissimae irae” (1720 – 1723)
Motete para soprano, cuarteto de cuerdas y continuo
RV 626
Sol menor
Manuscrito del Istituto Italiano Antonio Vivaldi
- Allegro
- Recitativo
- Largo
- Allegro
Antonio Vivaldi
(1678 – 1741)
Dur. 13:15 min
- “Sposa, son disprezzata” (*Bajazet*) (1735)
Voz y reducción de orquesta al piano
Fa menor
RV 703
Antonio Vivaldi
(1678 – 1741)
Dur. 5:40 min
- “Ombra fedele, anch’io” (*Idaspe*) (1730)
Voz y reducción de orquesta al piano
Re Mayor
Riccardo Broschi
(1698 – 1756)
Dur. 10:07 min

| | |
|---|---|
| <p>“Alto Giove” (<i>Polifemo</i>) (1735) Voz y reducción de orquesta al piano <i>Fa</i> menor</p> | <p>Nicola Porpora (1686 – 1768)</p> <p>Dur. 9:09 min</p> |
| <p><i>Si mes vers avaient des ailes</i> (1888) Voz y piano <i>Re</i> Mayor</p> | <p>Reynaldo Hahn (1874 – 1947)</p> <p>2:19 min</p> |
| <p><i>L’enamouéré</i> (1892) Voz y piano <i>Re</i> Bemol Mayor</p> | <p>Reynaldo Hahn (1874 – 1947)</p> <p>Dur. 3:21 min</p> |
| <p><i>L’heure exquise</i> (<i>Chansons grises</i>) (1887 – 1890) Voz y piano <i>Si</i> Mayor</p> | <p>Reynaldo Hahn (1874 – 1947)</p> <p>Dur. 2:42 min</p> |
| <p><i>À Chloris</i> (1913) Voz y piano <i>Mi</i> Mayor</p> | <p>Reynaldo Hahn (1874 – 1947)</p> <p>Dur. 3:02</p> |



FRANÇOIS COUPERIN

(1668 - 1733)

LEÇONS DE TÉNÈBRES

PREMIÈRE LEÇON

CAPÍTULO 1: F. COUPERIN

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO. EL BARROCO EN FRANCIA.

La reciente crisis en la religión católica provocada por la guerra de los 30 años en Europa Central, desencadenó en la publicación del Concilio de Trento (1545-1563). Este dictó las normas en la que la religión católica se debía practicar y aleccionar. Junto con el resurgimiento de la Santa Inquisición se atemorizaba a aquellos que no cumplieran con este concilio. Igualmente se censuró la libertad de expresión y acusaban de herejía a aquellos que osaban retar a la iglesia.

La aristocracia, coludida con la iglesia y con la resurgida inquisición, fue una clara postura que se puede distinguir en el barroco; la del rigor.

No obstante, el reinado absolutista de Luis XIV en Francia entre 1643 y 1715 no sólo velaba por las normas del Concilio de Trento. Fue una época despreocupada, refinada, dedicada a los placeres y a la galantería de la corte real en la que el propósito del rey era el de engrandecerse a sí mismo.

Se rodeó de los mejores artistas para formar las academias que dictarían los estándares de buen gusto. Mediante estas, “un artista podía recibir un encargo o empleo únicamente por las vías oficiales”.²

Su músico de la corte, Jean Baptiste Lully obtuvo en 1673 el permiso para ejercer el monopolio de las óperas francesas en las cuales el ballet se convirtió en un elemento característico e ineludible de éstas.

Luis XIV mismo bailaba en ellas e incentivaba representaciones teatrales y musicales dentro de la corte. Un ejemplo de éstas eran las llamadas *air du cour*, de las cuales Couperin tomará influencias para sus *Leçons de ténèbres*.

Aunque Francia se mostró reticente a la influencia italiana no pudo evitar que el éxito de su música influenciara a algunos compositores franceses quienes adoptaran su lirismo vocal y algunas de sus técnicas de composición.

1.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

François Couperin proviene de una gran familia de músicos. En 1693 se convirtió en el organista del rey Luis XIV. Aquí gozó de beneficios económicos y de la confianza para instruir al delfín.

² Fleming, 1989: 229.

En 1716, auspiciado por la corte real, publica *L'Art de toucher le clavecín*; una de sus obras teóricas más importantes en la cual se hacen observaciones específicas de cómo debía interpretarse su música.

Dentro de la música litúrgica que compuso Couperin para se encuentran las *Leçons de ténébrès* (Lecciones de tinieblas). Así pues, el objetivo principal acorde a la importancia de la música del barroco, será el transmitir el mensaje religioso. Es decir, el texto tendrá un lugar primordial.

En ellas hace una mezcla de varias influencias: del canto llano, italiana y francesa-renacentista (*air du cour*). Se alejará del formato del *recitativo* lulliano pero tampoco adoptará completamente el italiano.

Las *Leçons* fueron escritas explícitamente para las religiosas de la abadía real de *Longchamp* en Boloña, Francia (cuyo convento fue reconocido por la calidad de su música). La intención de Couperin fue escribir 9 lecciones en total, sin embargo, solamente se conocen las tres primeras escritas en 1714 (no se han encontrado las 6 restantes) con la siguiente dotación instrumental: ³

- *Première Leçon* para una voz soprano y bajo continuo
- *Deuxième Leçon* para una voz soprano y bajo continuo
- *Troisième Leçon* para dos voces sopranos y bajo continuo

En palabras del mismo Couperin ⁴ se sugiere que la cuerda frotada del bajo (viola da gamba) es deseable mas no esencial. Así mismo, el bajo continuo podrá ser tocado por el clavecín en vez del órgano.

³ Tunley, 1982: 33.

⁴ Mellers, 1968: 331.

1.3 ANÁLISIS DEL TEXTO.

Las *Lecons* contienen el texto de las *Lamentaciones de Jeremías* en donde se relata la destrucción de Jerusalén en manos de los babilonios en el año 586 a.C., descrita tanto en el *Tanaj* (Biblia Hebrea) como en el Antiguo Testamento.

El Libro de las *Lamentaciones* fue escrito probablemente durante o poco después de la caída de Jerusalén (Juda). Sin embargo, éste no contiene indicación alguna que permita relacionarlo con Jeremías. La referencia al profeta aparece en la Septuaginta⁵ en una nota preliminar que dice: "Sucedió cuando Israel fue llevado cautivo y Jerusalén asolada, que Jeremías, llorando, se sentó y entonó esta lamentación sobre Jerusalén, diciendo:... " así pues se dio pie a que el libro fuera tradicionalmente conocido como *Lamentaciones de Jeremías*.

Desde el siglo VIII de nuestra era hasta 1970 la iglesia católica romana practicó el rito de las *Leçons de ténébrès* como una adaptación de estas *Lamentaciones*. Estas resultaban una alegoría de la desolación que sufrió Cristo al ser abandonado por sus doce discípulos durante sus últimas horas.

Las *Lecons* eran cantadas en los oficios de matines que se realizaban durante el jueves, viernes y sábado de la semana santa. Estos comenzaban antes de la medianoche, por lo que la primera *Leçon* daba inicio el miércoles anterior al jueves santo.

La palabra *ténèbres* (tinieblas) se refiere a la penumbra que resultaba de la extinción de quince velas durante el rito entero. Es decir, el último día, el sábado santo, una sola vela quedaba encendida, como símbolo de la oscuridad y la desolación de Cristo.

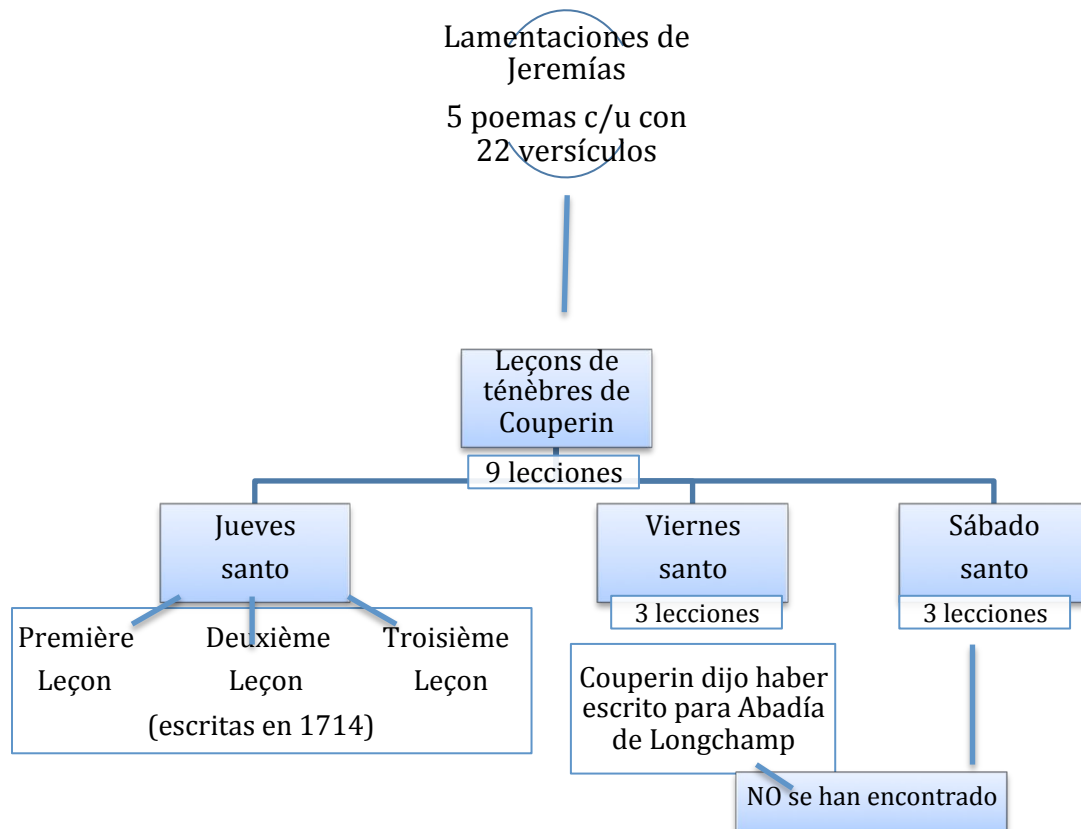
El texto de las *Leçons* se encuentra en latín, sin embargo, se conservó el preceder cada verso con la sílaba original del alfabeto hebreo. Este contiene en total 22 consonantes que a su vez representan números: *aleph=1, beth=2, gimel=3, etc.*

El libro de las *Lamentaciones de Jeremías* consta de 5 poemas acrósticos o capítulos. Cada uno de estos está formado por 22 versículos. Cada versículo comienza con una letra hebrea. La *Première Leçon* consta de 5 letras hebreas, por lo tanto 5 versículos. Comienza con una introducción y una conclusión. Esta última es un texto que aparece al final tanto de la *Deuxième* como de la *Troisième Leçon*. y dice así "Jerusalem, convertere, ad Dominum Deum Tuum" del profeta Oseas⁶, uno de los autores de los libros del Tanaj.

⁵ Es una traducción de las escrituras hebreas del Antiguo Testamento al griego, hecha en Alejandría cerca del año 250 a.C.

⁶ Biblia sacra Vulgata, Oseas 14:1,

A continuación veremos un cuadro que muestra más claramente la estructura tanto de las *Lamentaciones de Jeremías* como las Lecciones de Tinieblas:



En seguida se muestra el texto y la traducción⁷ de esta primer Lección de Tinieblas de Couperin

⁷ S. Miguel, 367 – 370.

(Introducción)
Incipit Lamentatio
Jeremiae Prophetae

Aquí empiezan las lamentaciones de
Jeremías, el profeta.

(1er. versículo)
Aleph
Quomodo sedet sola civitas
plena populo?
Facta est quasi vidua,
domina Gentium:
Princeps provinciarum,
facta est sub tributo.

Aleph
¿Cómo está sentada solitaria la ciudad
llena de pueblo?
Ha quedado como una viuda,
la señora de las naciones:
Princesa de las provincias,
la han hecho tributaria.

(2ndo. versículo)
Beth
Plorans ploravit in nocte,
et lachrymae ejus in maxillis ejus:
Non est qui consoletur eam
ex omnibus charis ejus.

Beth
Llora amargamente de noche,
y sus lágrimas en sus mejillas:
No hay quién la consuele,
entre todos los que la amaban.

Omnes amici ejus spreverunt eam
et facti sunt ei inimici,

Todos sus amigos la despreciaron
y se convirtieron en sus enemigos.

(3er. versículo)
Gimel
Migravit Juda propter afflictionem
et multitudinem servitutis.
Habitavit intergentes,
in venit requiem:
Omnes persecutores ejus
apprehenderunt eam
inter angustias.

Gimel
Marchó Judá a la aflicción
y a la servidumbre.
Habitó entre las naciones
y no halló reposo:
Todos sus persecutores
se apoderaron de ella
durante su angustia.

(4to. versículo)
Daleth
Viae Sion lugent;
eo quod non sint qui veniant
ad solemnitatem.
Omnes portae ejus destructae,
Sacerdotes ejus gementes,
Virgines ejus squalidae
Et ipsa oppressa amaritudine,

Daleth
Los caminos de Sion están de luto;
porque no hay quien venga
a las solemnidades.
Todas sus puertas destruidas,
los sacerdotes gimiendo,
las doncellas están desaseadas,
y ella (Judá) oprimida de amargura.

(5to. versículo)

He
Factisunt hostes ejus in capite.
Inimici ejus locupletatisunt.
Quia Dominus
locutus est super eam.
Propter multitudinem
Iniquitatem ejus:
Parvuli ejus, ducti sunt
In captivitatem
Ante faciem tribulantis.

He
Sus adversarios la han vencido.
Sus enemigos se han enriquecido.
El Señor (Dios)
habló de esta conquista,
de las maldades que le ocasionarían (a
Judá).
Sus pequeñitos han sido llevados en
cautiverio
delante del atribulador.

(conclusión)

Jerusalem, Jerusalem
convertere ad Dominum Deum tuum

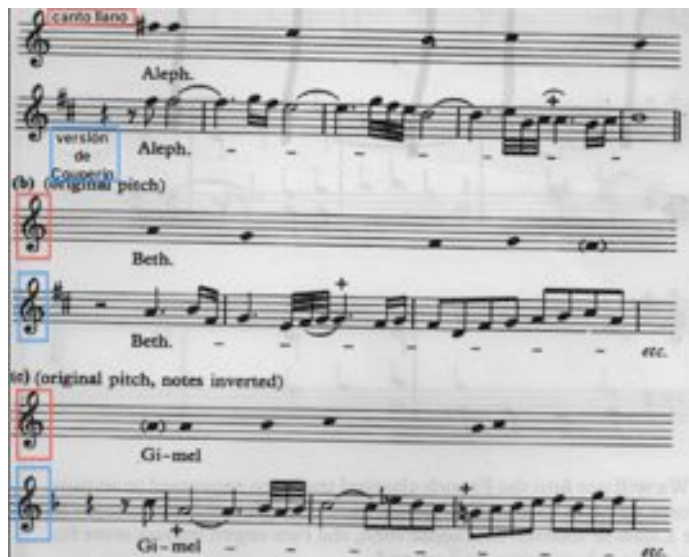
Jerusalem, Jerusalem,
Regresa al señor tu Dios.

1.4 ANÁLISIS MUSICAL

Influencia del canto llano.

Couperin construye algunas de sus melodías en base a notas simples como las del canto llano. Éstas podrán observarse al inicio de cada versículo que comienzan con la letra hebrea.

Fig. 1



Tunley, 1982: 34

La línea de la voz de las *Leçons* puede ejecutarse de manera flexible en cuanto al *tempo* sin embargo “no debe perderse la sensación del tiempo”.⁸

⁸ Mellers. 1968: 330-331.

Influencia renacentista: *Air du cour*

En las *Leçons* encontraremos similitudes con el *air du cour*. Esta forma musical comenzó como un canto secular polifónico interpretado de una manera semi-teatral ante las cortes reales francesas alrededor de 1570. El acompañamiento era **homofónico** (generalmente acompañado por laúd o teclado). Las voces de este canto polifónico compartían melodías similares, las cuales eran **silábicas** (nota por sílaba). Según Mellers,⁹ debido a que las melodías de esta forma musical tendieron a copiar la técnica lírica de los italianos, este canto empezó a ser más melismático y pasó de ser polifónico a monódico.

Pero no hay que confundir **lirismo** con virtuosismo. Cierto es que los italianos en la época barroca eran amantes de incluir bellas melodías que mostraran las habilidades técnicas del cantante. Pero, si alguna influencia tiene Couperin en este sentido, es sólo lo melodioso más no lo virtuoso. Mellers concuerda con esto y afirma que en el estilo de las *Leçons* siempre se mantiene cierta austeridad y simpleza a diferencia de los italianos.

Así pues, podemos encontrar en la siguiente figura 2, algunas de las características anteriores:

Fig. 2



Mellers, 1968: 79.

1. Construcción de melodías de manera **silábica**

⁹ Mellers, 1968: 79.

2. Melodía amplificada **líricamente** (influencia italiana) como en el caso del compás 7, desde la sílaba “tae” hasta el final de esta introducción.
3. Uso de **ornamentación del *air du cour*: *tremblement (+)* y *port de voix*** o apoyaturas en los compases 3, 4, y 6 de la fig. 2.
4. **Acompañamiento homofónico** supeditado a la voz.

Mellers¹⁰ asevera que Couperin desarrolló su ornamentación en base a las propias del laúd y de los compositores de *air du cour* como el *tremblement (+)* y *port de voix* (apoyaturas). Estos ornamentos son una muestra de que los franceses no gustan de agregar demasiadas notas sino sólo pequeñas disonancias.

Influencias italianas.

Una influencia italiana que sí observaremos en las *Leçons* es la técnica llamada “desarrollo secuencial” según describe David Tunley,¹¹ como la repetición de un motivo en diferentes grados de la escala, algunas veces con alguna modificación. El teórico en retórica, J.G. Walther en su *Praecepta der musicae* (1701) nos presenta este mismo recurso como *Synonymia*.¹²

Esta técnica de composición se encontraba desde el renacimiento, utilizada frecuentemente en varios países europeos como Italia, Alemania e incluso Inglaterra en el barroco medio y tardío, sobre todo para la composición de líneas melódicas para el *bel canto* (Italia). Notemos en la siguiente figura 3 cómo la *Synonymia* o desarrollo secuencial se da en el I y IV grados de la escala de *Do* mayor.

Fig. 3



Brunold, *Première Leçon de ténèbres*, Couperin, 1985: 15, cuarto y quinto sistema.

Encontramos un recurso muy similar en la siguiente figura 4. Los teóricos en retórica J. Nucius, en su *Musicaes practicae nova* (1612) y J. Burmeister, en su *Musica autoschediastike* (1601) la denominan *Climax* o *Gradatio*¹³ respectivamente. Es básicamente igual a la *Synonymia* sólo que los motivos deben presentarse una 2ª por arriba del primer motivo. Encontraremos pues lógica a la descripción de “clímax” o “graduación” pues va ascendiendo y

¹⁰ Mellers. Ídem. pág. 302.

¹¹ Tunley, 1982: 37.

¹² Wilson, Buelow, y Hoyt, Tomo XXI, 264.

¹³ *Ibid.*

descendiendo delineando una forma de “arco”, forma melódica que se encuentra en la música de Palestrina y otros compositores del siglo XVI (un siglo y medio antes de Couperin).

A continuación, observemos esta figura retórica de *Climax* o *Gradatio* en los recuadros rojos tanto en la línea de la voz como en el bajo continuo y la forma de arco representada con flechas amarillas.

Fig. 4

Brunold, *Première Leçon de ténèbres*, Couperin, 1985: 17

Ubiquemos otra figura retórica descrita por C. Bernhard en su *Tractatus compositionis augmentatus* (c1657) como *prolongatio*:¹⁴ una disonancia que se presenta suspendida o como nota de paso por la contraposición de una síncopa. Éste último caso lo encontramos en los recuadros azules de la figura 4 anterior. Las síncopas se encuentran en las notas blancas de la línea de la voz.

¹⁴ Wilson, Buelow, y Hoyt, 2001, Tomo XXI: 266.

Armónicamente, vemos algunas cadencias “típicas” que utilizan dominantes y subdominantes I – IV – ii – V - I ó I – IV – V - I7 – IV - V/V – I – ii -I.

La siguiente figura 5 es un *récitatif* unida a otro *récitatif* por medio de una letra hebrea. Couperin no contrasta las arias de los recitativos, a diferencia de los italianos. No obstante si podemos observar lirismo y expresividad y al mismo tiempo todo mantiene un aire declamatorio.

En la siguiente figura 5 observamos otro tipo de figura retórica. Athanasius Kircher en su *Musurgia universalis* (1650) define *catabasis*¹⁵ como un pasaje que refleja la connotación descendente del texto. En el compás 152 se habla del *requiem* (descanso) y lo ejemplifica (flecha azul) con un descenso tanto en la melodía como en el ritmo de la misma, seguido de una pausa con un silencio de mitad. Así mismo, el texto que le sigue en el compás 154 (flecha roja), refleja la persecución (*persecutores*) con una agitación rítmica.

En este mismo compás de la fig. 5 se presenta un tritono (verde); un figura retórica descrita también por Kircher como *parrhesia* el cual vemos en el compás 154. En el compás 164 vemos este tritono disonante combinado con una *prolongatio* que proviene de la síncopa desde el compás 163. Otra *prolongatio* la observamos en el compás 168 (recuadro lila).

¹⁵ Ídem: 267.

Fig. 5

The image shows a page of a musical score for 'Première Leçon de ténèbres' by Couperin, 1985: 15. The score is in French and features a recitativo section. It consists of six systems of vocal line and basso continuo. The first system is marked '- recitaf'. The second system has a blue arrow pointing to a measure and a red arrow pointing to another. The third system has a yellow box around a measure. The fourth system has a yellow box around a measure. The fifth system has a yellow box around a measure and a purple box around another. The sixth system is marked 'RECITATIF' and has a yellow box around a measure. At the bottom, it says 'Fa Mayor Fa menor'.

Brunold, *Première Leçon de ténèbres*, Couperin, 1985: 15.

En esta figura 5 vemos claramente que la línea del bajo continuo se limita a una función armónica (cual *recitativo* italiano). Esta propiedad de acompañamiento con una función mayormente armónica la observaremos en todas las secciones marcadas por Couperin como *recitativo* así como en las secciones con letra hebrea. Este tipo de acompañamiento permite a la voz de cierta flexibilidad en cuanto al *tempo*.

Melódicamente Couperin utiliza varios tipos de cadencias típicas, inflexiones y pocas modulaciones.

Un pasaje digno de analizar por su riqueza armónica se encuentra en la siguiente figura 6. En los compases 257 y 260 hay una combinación de *parrhesia* y

prolongatio (rojo). Estas disonancias siempre resuelven inmediatamente a una consonancia con un intervalo de 6ta. o 3era. (azul) entre voz y acompañamiento, a excepción del primer tiempo del compás 260 al tercer tiempo del mismo compás (amarillo).

Fig. 6

Brunold, *Première Leçon de ténèbres*, Couperin, 1985: pág 18 último sistema.

Brunold, *Première Leçon de ténèbres*, Couperin, 1985: 15, cuarto y quinto sistema.pág 19 primer sistema.

Las múltiples alteraciones “inusuales” que aparecen en la voz hacen que la armonía pase por una serie de acordes que en su mayoría se presentan incompletos. Couperin hace uso frecuente de estos acordes sin tercera o sin quinta; ya sea para no definir la modalidad o para usarlos como acordes con una función ambigua para así tener libertad de dirigirse a acordes inesperados.

“Este colorido uso de la armonía es uno de los aspectos más innovadores de la obra, y aunque pueda interpretarse como una influencia italiana (el uso de cromatismo de las cantatas de Scarlatti que ya eran bien conocidas por Couperin), la armonía encontrada en las *Leçons* tiene un diferente “sabor”, sugiriendo un estilo esencialmente francés. Uno tiene la sensación de que todo movimiento es generado por el fluir de la melodía en vez de la armonía”.¹⁶

Este pasaje (fig. 6) es uno de los más tenebrosos. Habla acerca de los niños de Juda y cómo han sido llevados en cautiverio. La armonía y las alteraciones nos transmite ésta sensación.

¹⁶ Tunley, 1982: 39 y 40.

Ornamentación.

Una de las aportaciones de Couperin dentro de su *L'art de toucher le Clavecin*¹⁷ fue el de dictar la forma en que debían de interpretarse sus ornamentaciones sin dejar mucha libertad a la improvisación del ejecutante.

En el caso de las *Leçons de ténèbres* sólo usa tres tipos de ornamentaciones que podemos observar en la figura anterior.

En el compás 256 encontramos dos tipos de apoyaturas en el primer y segundo tiempos respectivamente. Su objetivo es crear una tensión mediante una disonancia y resolver a la consonancia con la nota subsecuente.

- el ***port de voix***¹⁸ o (apoyatura ascendente) escrito con una pequeña nota unida a la nota principal con una ligadura. Debe realizarse en la entrada del pulso y su duración debe de ser igual a la mitad de la nota a la que precede.
- el ***coulée***¹⁹ o (apoyatura descendente) debe realizarse idénticamente que el ***port de voix*** sólo que su característica es que suele ser un modo de conectar terceras descendentes mediante grados conjuntos. Lo que podemos notar en cuanto a la unión de la nota *Si* bemol- a través de la (apoyatura)- para llegar a *Sol* en el mismo compás 256.
- En cuanto al signo (+) debe leerse como un mordente. En el facsímil de las *Leçons de ténèbres* de Couperin en vez del signo (+) usa el siguiente (x). Bajo la nomenclatura de ornamentaciones de Robert Donington²⁰ ambos signos deben interpretarse como mordentes si la música data del s. XVIII en Francia. Sin embargo bajo la nomenclatura de *Agréments et des signes* en el *Art de toucher de Clavecin* de Couperin de 1716²¹ del propio Couperin nos ilustra dos tipos de mordentes o *pincé*:
 - el ***pincé simple*** representado por un (+) o (x) por arriba de la nota que se va a ornamentar, debe ejecutarse desde la nota principal, deambulando con su intervalo de segunda descendente (observar fig. 7). Sin embargo Couperin nos dice que dependiendo de la

¹⁷ Brahms y Chrysander, 1988: XIV.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jackson, 2005:13.

²⁰ Donington, 1963: 291, 197 y 201.

²¹ Brahms y Chrysander, 1988: XIV.

duración de la nota a la que se ornamentará será la duración del “trino” (observar fig. 8)

fig. 7

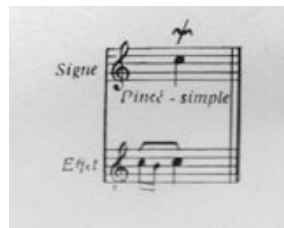


fig. 8



Brahms y Chrysander, 1988: XIV.

Todas las indicaciones de ornamentos antes descritos aparecen en la *Explication des Agréments et des signes* en el *Art de toucher de Clavecin* de Couperin de 1716. Es importante recalcar que éste compositor deseaba que todas las ornamentaciones fueran ejecutadas exactamente conforme a esta “*explication*”.



JEAN PHILIPPE RAMEAU

(1683 - 1764)

CASTOR ET POLLUX

“TRISTES APPRÊTS”

CAPÍTULO 2: J.P. RAMEAU

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Como se ha mencionado, el símbolo de la resistencia ante la ópera italiana de mediados del s. XVII era Lully. Éste había plasmado una forma definitiva llamada *Tragedie Lyrique* para la ópera francesa en la que se tenía una estructura bien definida que consta de cinco actos: obertura, *recitativo*, aria, coro y *suites*. La instrumentación constaba de bajo continuo, cuerdas, alientos, coro y cantantes.

Según el Diccionario Groves²² la denominación de *Tragedie Lyrique* dado por Lully pero encontrado desde Jean Racine, llegó a ser la contraparte de la tragedia lírica griega del 500 a.C. Ya no forzosamente se mantenía el carácter serio y aleccionador de las tragedias griegas. Ciertamente que la mitología aún formaba parte importante pero ya no se hacía tanto énfasis en ella. Al contrario, *les merveilleux* (término francés para estos dioses supernaturales) compartían el mundo con los humanos.

La *Tragedie Lyrique* tenía parecido a los pastorales en donde los argumentos eran amoríos y rivalidades terrenales. Incluso cuando se presentaban actos de tensión o seriedad, se compensaban inmediatamente con actos de calma o alegría: *divertimentos*, uno de los aspectos innovadores de este género.

Cuando se estrenó la primera ópera de Rameau, *Hippolyte et Aricie* (París, 1733), causó polémica para algunos que la consideraron fuera de la estética de Lully desatándose *la querelle des buffons* (Lullistas Vs. Ramistas). A partir de *Castor et Pollux* se alejó aún más de la tradición lulliana. Charles Dill²³ menciona que es probable que después de su éxito de *Hippolyte et Aricie*, Rameau quiso experimentar aun más los límites de la ortodoxia. No obstante, los academicistas lullistas lo criticaron de sonar "italiano", por sus *ariettes* virtuosísticas con pobreza de texto y de libreto. Más adelante veremos cómo es que, más bien, Rameau creó su propio estilo.

2.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

Originario de Dijon nació en 1683. Curiosamente la producción musical importante de Rameau no fue sino hasta avanzada edad. Hasta 1722 se establece definitivamente en París en donde adquiere reconocimiento. Su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* publicado en el mismo año, es una de las obras de más trascendencia en cuanto a teoría musical.

²² Sandler, 2001, Tomo XXV: 682 – 686.

²³ Dill, 1993: 93-106.

Entre 1736 a 1753 Rameau trabajó para Alexandre de La Pouplinière, uno de los hombres mas ricos de Francia quien lo nombró director de su orquesta privada para amenizar sus festejos.

La primera producción de *Castor et Pollux*, la escribió para la Corte del Elector Carl Theodor; un aristócrata de la dinastía Wittelsbach de Bavaria; patrocinador de la orquesta de Mannheim y aficionado a las artes, fue uno de esos mecenas al igual que la Pouplinière que sin su ayuda, muchos músicos de la época no hubieran podido progresar.

2.3 SINOPSIS.

“Tristes Apprêts” pertenece a la ópera de Rameau, *Castor et Pollux* presentada en 1737 en la Academia Real de la Música quien respetó la estructura de *tragédie en musique* bajo el libreto de Pierre Joseph Bernard (1708-1775).

En *Castor et Pollux* la mitología aún tiene un papel importante ya que estos personajes principales son hijos de dioses mitológicos, sin embargo, posteriormente veremos cómo el énfasis en la re-edición de esta misma ópera de 1754 cambia significativamente el enfoque.

LA VERSIÓN DE 1737.

El prólogo nos presenta a los personajes mitológicos que aparecen en toda la ópera: Júpiter (dios máximo de los cielos), Mercurio (mensajero de Júpiter), Castor (rey de los espartanos) y Pollux son gemelos, hijos de la misma madre Leda, pero de diferente padre, Tíndaro y Júpiter respectivamente. Telaïre es hija del Sol y Phoebe es su hermana.

Linceo ha matado a su primo Castor. Antes de los preparativos (Apprêts) para su funeral, Telaïre, la amada de Castor, le pide a su padre (el Sol) renunciar a la vida (a la luz) para acompañar a su amado en el inframundo Hades. Pollux también está enamorado de Telaïre y le declara su amor. Esta lo rechaza y le suplica que baje a rescatar a su hermano y lo devuelva al mundo de los vivos. Pollux noblemente accede, pero deberá renunciar a su inmortalidad y tomar el lugar de Castor en el Hades, bajo la condición que le ha impuesto Júpiter.

Phoebe, quien está enamorada de Pollux, trata de convencerlo de no bajar al Hades a sabiendas de que ya no lo verá, sin embargo él no acepta y ella decide acompañarlo. Ya en el inframundo, ambos son salvados por Mercurio cuando enfrentan a los demonios y finalmente logran rescatar a Castor. Telaïre, al ver regresar a su amado le implora que permanezca con ella. Sin embargo, Castor,

no es capaz de esto, pues prometió a su hermano permanecer sólo un día en el mundo de los vivos.

Phoebe, celosa de su hermana, se las ingenia para que Castor se entere de que Pollux lo ha traicionado declarándole su amor a Telaïre. No obstante, Castor no le guardará rencor sabiendo el gran sacrificio que hizo por él.

Conmovero por la los sentimientos de nobleza y lealtad que han mostrado ambos hermanos, Júpiter le concede la inmortalidad a Castor, además de que los hace miembros del Zodiaco (gémis) y a Telaïre parte del firmamento. La única víctima de la historia es Phoebe, quien es enviada al Hades por sus celos y por su insensatez.

LA VERSIÓN DE 1754.

En cuanto a estructura presenta algunos ajustes a comparación de la de 1737: la obertura se omitió, ya que después 1749 las óperas francesas ya no contenían oberturas. En cambio se añadió un acto con una escena preparatoria al funeral de Castor. Rameau reemplazó algunos personajes que eran representados por bailarines por cantantes, como en el caso de Mercurio. Se le dio más importancia al personaje de Phoebe, dotándole de una confidente, Cléone. Rameau redujo considerablemente la duración de la ópera en esta versión. Quitó muchos *recitativos* y añadió varias *ariettes*. Esto pudo haber contribuido al mayor éxito logrado en esta nueva edición ya que la de 1737 no obtuvo mucho éxito. Charles Dill²⁴ menciona que en esta re-edición se tuvieron intereses más comerciales. Es decir, se hizo más énfasis en los problemas humanos que en el mitológico con el propósito de divertir más que aleccionar. Además, la popularidad fue mayor pues se situaba en plena *querelle des buffons*.

²⁴ Dill, 1993: 93-106.

2.4 ANÁLISIS DEL TEXTO

Sección A

Tristes apprêts, pales flambeaux,
Jour plus affreux que les ténèbres,
Astres lugubres des tombeaux,
Non, je ne verrai plus que vos
clartés funèbres.
Non!!!, Non!!!
Je ne verrai plus que vos
clartés funèbres.

Tristes preparativos, pálidas antorchas.
Día mas temido que las tinieblas,
Astros lúgubres de las tumbas,
No! Todo lo que veeré serán tus
luces fúnebres.
No!!!, No!!!
Todo lo que veeré serán tus
luces fúnebres.

Sección B

Toi, qui vois mon cœur é perdu,
Père du jour, ô soleil, ô mon père!
Je ne veux plus d'un bien que
Castor a perdu.
Et je renonce à la lumière.

Tu, que ves que mi corazón está perdido,
Padre del día, ¡oh sol, oh mi padre!
Yo no quiero más que el bien que
Castor ha perdido.
Y renuncio a la luz.

En la parte **A** el texto habla del dolor de Telaïre por la pérdida de Castor y en la parte **B** implora a su padre Júpiter que la prive de la luz y baje al inframundo del Hades junto con su amado.

Girdlestone ²⁵ comenta acerca del carácter de esta obra: “El discurso es personal, no colectivo; es el complemento del llanto anónimo de todos los espartanos alrededor de la tumba del príncipe Castor. Sin embargo, conserva ese valor universal que tienen en común el arte francés y su literatura con la Grecia antigua. Esta aria es más que una expresión de una pena personal, algo más que el dolor de una mujer, creando irresistiblemente el sentimiento de compasión que de simpatía”.

2.5 ANÁLISIS MUSICAL.

Estructura:



²⁵ Girdlestone, 1969: 203.

Las versiones de esta obra tanto en la ópera de 1737 como en la de 1754 son básicamente iguales.

Según la clasificación del Groves²⁶ esta pieza en específico cabe dentro lo que se denomina *air monologue* con las siguientes características:

1. Tienen un aria da capo.
2. Se encuentran al principio de acto. (Solo en la versión de 1754).
3. Son empleadas para momentos de gran emoción.
4. Es acompañada por un arpegiado que tiende a ser sombrío y rico, con importantes líneas de fagot.
5. Las líneas vocales se mueven lentamente; son intensas y casi enteramente silábicas y tienen el carácter de un *recitativo* aumentado.

En cuanto a este último punto, puede decirse que, efectivamente posee algunas de las características de un *recitativo*: tiene cierta libertad para jugar con el *tempo*, la instrumentación que presenta tiene una función principalmente armónica y la construcción de la melodía es silábica.

Rameau conservó muchos de los elementos antes mencionados de la tradición lulliana, sin embargo, lo hace más melódico pero lejos de compararse con el lirismo italiano. “Es un estilo únicamente francés. La línea de la voz se mantiene simple como la de un *recitativo*, mientras que el acompañamiento, reservado para momentos solemnes, consiste en cuerdas sostenidas a manera de órgano, ocasionalmente con un aliento independiente”.²⁷

RITORNELLO

La tonalidad que nos presenta es *Mi bemol* Mayor. Pudiera pensarse que siendo una pieza suficientemente dramática debiera de haberse usado el modo menor. A título personal, esta tonalidad de *Mi bemol* me representa un descanso; no como paz sino como un desplome. Telaire ya no tiene fuerzas para vivir.

En esta obra, protagonizada por las cuerdas, la función del arpegio del fagot será únicamente un elemento armónico, pero también rítmico pues los compases en donde los demás instrumentos presentan notas largas (redondas), el fagot marcará el pulso con negras.

En los primeros cuatro compases el bajo continuo es un pedal, cediéndole esta función a los violines en el compás 9 y 10 de la siguiente fig. 1.

²⁷ Sandler, 2001, Tomo III: 1227.

Fig. 1

Scène III.. TÉLAÏRE

Très lent

(p)

(p)

(p)

(p)

(véllos seuls avec le Clavecin)

(p) i

ii 7

viiv⁹

i

viiv⁹/ IV

IV

8

TÉLAÏRE

Tris - tes ap - prêts.

v₇

i

ii 7

v₇

i

IV

J.P. Rameau, "Tristes Apprêts", (versión 1754): 1.

http://imslp.org/wiki/Castor_et_Pollux_%28Rameau,_Jean-Philippe%29

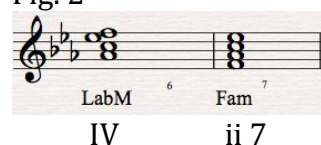
ARMONÍA

Para Rameau la subdominante representaba algo especial. Consideraba que este acorde daba una sensación extraña al oído. Esto mismo lo ratifica Girdlestone.²⁸ "El uso sistemático de la subdominante es un término que Rameau inventó en cuanto a la expresión. En su sistema armónico, la dominante, que pertenece a la serie de armónicos superiores, es parte de la resonancia natural de la tónica, mientras que la subdominante, que pertenece a los armónicos inferiores, es 'rechazada' por la tónica. Por lo tanto, trae consigo una sensación de rareza".

²⁸ Girdlestone, 1957: 203.

Rameau solía añadir una sexta al acorde de IV grado. En base a la tonalidad del aria (*Mi bemol mayor*), si colocamos este acorde a manera que la sexta añadida se presente como nota fundamental nos da un II grado con séptima.

Fig. 2



Este acorde (ii7) no nos suena ni completamente mayor, ni enteramente menor. Nos suena “extraño” (observar fig. 1, c. 14). Esta dualidad Rameau la llamó *doublé-emploi*²⁹ y su uso dependía del contexto. En su *Code de musique pratique* Rameau mismo hace mención de éste pasaje y de lo “extraño” de la subdominante: “El IV grado es extraño al primer grado. ¿acaso no sentimos conmovidos con tristeza “religiosa” cuando entra la subdominante en la última sílaba de ‘Apprêts’?. Y, ¿acaso no nos sentimos aliviados cuando la tónica regresa inmediatamente en las últimas sílabas de ‘pâles flambeaux’?”.³⁰

En “Tristes Apprêts”, encontramos básicamente cadencias completas, es decir, tónica-subdominante-dominante-tónica o variaciones de esto. (Fig. 1 compas 1-4 y del 5-9 y del 9-12). Encontraremos pocos cromatismos y solamente en el bajo continuo (fig. 1 c. 6, fig. 3 c. 18 y fig. 4 c. 47 y 51). Notemos algunos acordes disminuidos en la fig. 1, compás 3 y 6.

MELODÍA

En la figura 3, observaremos el empleo de una figura retórica llamada *clímax/auxesis*³¹ según J. Nucus, en su *Musicaes practicae nova* (1612) y J. Burmeister, en su *Musica autoschediastikè* (1601), respectivamente. El c. 20-22 y el c. 23-25 están copiando el motivo de la línea melódica del c. 17-19, pero se presentan en un intervalo de segunda por arriba del motivo anterior. Esto tiene congruencia pues, la desesperación va creciendo a la par que los motivos. También, conforme a esta desesperación, notemos cómo se repite el texto “Astre lugubre des tombeaux” en los últimos dos motivos (c. 20-22 y en el 23-25).

²⁹ Sadie, 2001, Tomo XV: 559.

³⁰ Girdlestone 1957:197.

³¹ Wilson, Buelow y Hoyt, 2001, Tomo XXI: 264.

Fig. 3

The image displays two systems of a musical score for 'Tristes Apprêts' by Jean-Philippe Rameau. The first system (measures 15-21) features a vocal line (Soprano) with a prominent sixteenth-note leap in the second measure. The lyrics are: 'pi - les fleur - bleues, leur plus af - freux que les té - té - bleus, An - tres In - gu - bleus des tou -'. The second system (measures 22-28) continues the vocal line with lyrics: '- bleus, An - tres In - gu - bleus des tou - bleus. Non, je ne verrai plus que vos clartés Pa -'. The score includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (P.).

Rameau, J.P. "Tristes Apprêts", (versión 1754) pág. 2
<http://imslp.org/wiki/Castor_et_Pollux_%28Rameau,_Jean-Philippe%29

El salto de 6^a en la línea de la voz del primer al segundo tiempo de la fig. 3 anterior del c. 26 es una figura retórica llamada *exclamatio*³², descrita por Walther en su *Praecepta der musicalischen Composition* (1708). Como lo dice su nombre, es una exclamación que es congruente, con el texto: "Non!".

RITMO

En cuanto a éste la obra no presenta mayor complejidad. Como habíamos mencionado, la función de los instrumentos es más armónica que rítmica. Sin embargo, resulta muy singular cómo entre el compás 47 y 48 de la siguiente fig. 4 (en amarillo) Rameau escribe **C** para volver a **2** en el siguiente compás. En base a

³² Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 267.

Thurnston Dart³³ C debe leerse a 4 pulsos y lleva un ritmo más lento que 2. Considero que esto tiene sentido, pues Tellaire viene de una agitación en el compás anterior y el tempo lento de C puede ser un relativo “descanso” que más bien resulta un “desplome”.

Fig. 4

Rameau, J.P., “Tristes Apprêts”, (versión 1754) pág. 4.
<http://imslp.org/wiki/Castor_et_Pollux_%28Rameau,_Jean-Philippe%29

Ornamentación.

En cuanto a ésta sólo presenta y muy esporádicamente, mordentes y apoyaturas (observar las flechas lila en la figura 4 anterior). Es importante notar que las ornamentaciones se presentan también a veces en los instrumentos de la orquesta pero Rameau no los incluye al mismo tiempo en todos los instrumentos. Uno de las características del aire reservado francés.

³³ Dart, 2002: 133.



ANTONIO VIVALDI

(1678 - 1741)

MOTETE

IN FURORE IUSTISSIMAE IRAE

RV 626

CAPÍTULO 3: A. VIVALDI

3.1 CONTEXTO HISTORICO.

A principios del siglo XVIII Venecia se había convertido en la capital de la ópera italiana después de haber sido eclipsada unos años antes por la escuela napolitana.³⁴ Era un momento de apogeo artístico en donde la música era el arte privilegiada.

Los conciertos se hacían en todas partes. Se hacían representaciones al aire libre, lo cual significaba una entrada de dinero importante para la ciudad. Los *Ospedales*, en donde se enseñaba música a las niñas huérfanas (y más tarde se aceptaban a las que no lo eran) se habían convertido en verdaderas academias de donde salían grandes cantantes virtuosas. Muchos de los compositores peleaban los puestos de maestros de capilla de estas instituciones pues representaba un sueldo fijo así como la libertad para mantener otros contratos.

El carnaval de Venecia era una festividad esperada en donde extranjeros, locales y todas las clases sociales se mezclaban. La exigencia ante los compositores, libretistas, cantantes y toda las personas que participaban en la producción de un espectáculo operístico era muy grande. Si una ópera no lograba sobrevivir al estreno o tenía pocas representaciones, se tenía que buscar un reemplazo casi inmediato.

Aunque en realidad estos espectáculos eran un pretexto de reunión en el cual no se ponía mucha atención a todos los números del acto, como por ejemplo a los *recitativos*, la gente asistía para escuchar las arias. Los cantantes tenían más mérito que el propio compositor. Incluso a veces ni se nombraba a este último.

“En el siglo XVIII el énfasis se situó en la voz y el acompañamiento se convirtió meramente en un soporte armónico. Particularmente en el *aria da capo*, al solista virtuoso se le requería cantar pasajes con coloraturas en aras de incrementar el contenido emocional de la música misma”.³⁵

La formación de las melodías aún estaban determinadas por el texto. Sin embargo, algunos motetes, incluyeron aspectos vocales virtuosos y eran escritos para cantantes específicos que poseían gran habilidad vocal. Probablemente este sea el caso del RV626.

³⁴ Wolff, 1975: 74

³⁵ Op. Cit.: 73

IN FURORE IUSTISSIMAE IRAE RV 626
(1720 – 1723)

3..2 DATOS BIOGRÁFICOS.

Para el momento en que Vivaldi escribió el motete *In furore iustissimae irae* RV626 ya poseía renombre por sus composiciones, como violinista, como empresario de los teatros Sant'Angelo y San Moisè de la ciudad de Venecia y principalmente, “después de 1710 había sido reconocido a lo largo de toda Europa por la naturaleza revolucionaria de sus *concertos*”.³⁶

En esta ciudad realizó la mayoría de sus actividades durante su vida, incluyendo el puesto de director de música de la corte en el Ospedale della Pieta. Sin embargo de 1718 a 1721 fue llamado por el príncipe Philip Hesse de Darmstadt para trabajar en la ciudad de Mantua también como director de música de la corte.

Este príncipe era un amante de la música y se puede inferir que conoció a Vivaldi o decidió contratarlo después del gran éxito de su ópera *Armida* (1718) presentada en Mantua. Se sabe que Vivaldi mientras residía en esta misma ciudad, trabajaba para otros aristócratas como el príncipe Joseppe Adamo de Lichtenstein y el Duque Franz Stephan de Lorraine.

“Hubo un periodo en la vida de Vivaldi del que se tiene muy poca información biográfica. Al menos a partir de la mitad de 1720 y principalmente entre 1721 y 1722.”³⁷ Se conocen algunas encomiendas de las obras *La Candace* y *La Verità in Cimiento* (ambas de 1720), *La Silvia* y la colaboración en el *pasticcio Filippo re di Macedonia* (1721) y *La adorazione delli tre re magi al Bambino Gesù* (1722).

Para Vivaldi fue esta una época gloriosa y de auge económico. Debido a sus múltiples contratos y encargos de la gente adinerada sin duda representó una entrada de dinero mucho mayor a cuando permanecía únicamente en Venecia. Sin embargo, aunque ya no radicaba en su ciudad natal, mantuvo el contrato con el Ospedale della Pieta el cual estipuló en 1723 que debía componer dos motetes por mes. Paul Everett³⁸ ha confirmado que mientras Vivaldi radicó en Mantua compuso la mayoría de los motetes que conocemos, incluido el RV 626. Sin embargo, no se conoce por quiénes fueron encargados cada uno en particular. Es probable que la mayoría hayan sido destinados al contrato estipulado por el Ospedale y para los eventos de la corte del príncipe de Mantua y, en una menor parte, para encargos de aristócratas o instituciones privadas. Se desconoce a quién estuvo dirigido el RV 626.

³⁶ Kolneder, 1970: 161.

³⁷ Heller, 1997: 7.

³⁸ Miembro del comité del *Istituto Italiano Antonio Vivaldi*.

Los motetes de Vivaldi conservaban el formato de las cantatas seculares de Italia del s. XVIII, es decir, la de dos pequeños movimientos, una en un *tempo* lento. Ambos eran *arias da capo* generalmente acompañadas por continuo unidas por un *recitativo* y un último movimiento (*allegro o presto*).

Durante el periodo de 1710 a 1730 prevaleció el estilo *concertato* de Vivaldi. Así pues, este estilo permeó en cuanto al virtuosismo vocal, es decir, las voces asemejaban el dominio de la técnica y la velocidad de los instrumentos orquestales.

3.3 ANÁLISIS DEL TEXTO.

1er. movimiento

In furore iustissimae irae
tu divinitus facis potentem.

En la furia más justa de tu ira,
divinamente eres poderoso.

Quando potes mereum punire
ipsum crimen tegerit clementem.

Cuando podrías simplemente castigar,
te muestras clemente.

2ndo. Movimiento (Recitativo)

Miserationum Pater piissime,
parce mihi dolenti,
peccatori languenti,
o Jesu dulcissime.

Misericordia, Padre piadísimo,
Repónme de este dolor,
pecador letárgico,
Oh Jesús dulcísimo.

3er. Movimiento

Tunc meus fletus
evadet laetus
dum pro te meum
languescit cor,
Fac me plorare,
mi Jesu care,
et fletus laetum
fovebit cor.

Si mi llanto
escapará contento
cuando (para ti, Señor)
languidezca mi corazón,
hazme llorar,
mi Jesús querido,
y feliz mi llanto
apreciará mi corazón.

4to. Movimiento (allegro)

Alleluia

Aleluya.

El tema de este motete en particular trata de alguien que ha pecado. En el primer movimiento el pecador reconoce el poder que tiene su Dios para castigar. A pesar de ello, este se muestra piadoso. En el *recitativo* pide misericordia para ser perdonado y acepta su condena dolosa en el 3er. movimiento si ello ha de ser la voluntad de Dios. Finalmente en el *allegro*, parece que se le ha concedido el perdón.

Aunque el texto era sacro las cantatas seculares no estaban contempladas para introducirse dentro de la liturgia. A veces sí eran ejecutados en ciertos momentos de silencio de la misa pero más bien se representaban en carnavales o festividades católicas.

Era bien sabido en general, que el texto de estas cantatas no era de mucha calidad. Aunque el texto del motete RV 626 aparece como anónimo, sin duda Vivaldi escribió parte de éste ya que solía hacerlo con otros de sus motetes.

3.4 ANÁLISIS MUSICAL

A continuación se enlistarán características que presentan en común todos los movimientos del RV 626:

Melódicas:

1. Construcción de melodías mediante el uso de figuras retóricas de repetición de motivos a lo largo de progresiones armónicas ya sea de forma ascendente o descendente.
2. Doblaje de la melodía de la voz por parte de los instrumentos.
3. Uso de puentes tomados del *ritornello* ya sea que refuercen la tonalidad de donde vienen y a la que van o que guíen nuestro oído a una nueva tonalidad.
4. Motivos melódicos a manera de pregunta y respuesta entre voz e instrumentos.
5. Formación de melodías a partir de simples cadencias.
6. El embellecimiento o amplificación (*variatio*) de un pasaje vocal para enfatizar el texto:

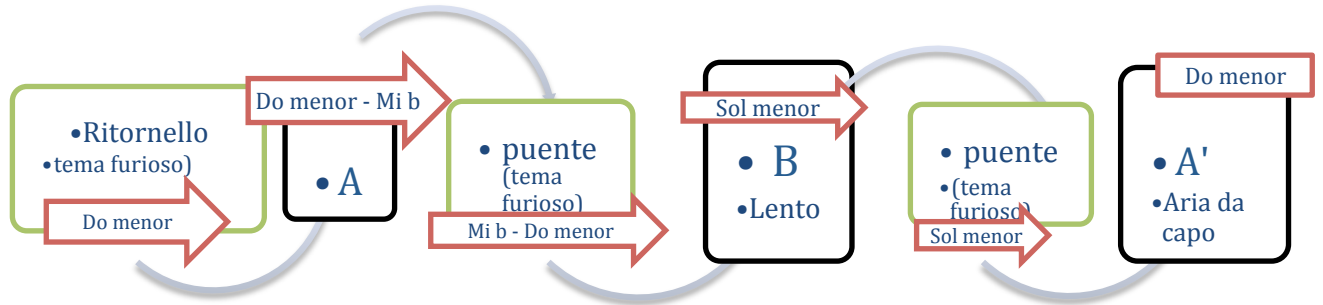
Armónicas:

7. Toda la obra es redonda. El primer movimiento presenta un *Do menor* inicial. A lo largo de los movimientos deambulamos por varias tonalidades pero al final del motete volvemos a *Do menor*.
8. Modulaciones abruptas.
9. Abundan acordes de 7^a y usa disonancias como: 9^a, 11^a, 13^a sobre pedales en el bajo continuo. Es típico el pedal, el cual se contrapone a las armonías cambiantes de las otras voces.
10. Frecuente paso de vii^o -I en vez de V-I.

PRIMER MOVIMIENTO

Este movimiento es característico por su fuerza la cual describe la furia que el texto describe.

Estructura:



Los puentes en verde ubicados en el cuadro anterior utilizan la estructura rítmica del “tema furioso” del *ritornello* . A veces van y modulan a tonalidades vecinas, a veces no.

RITORNELLO

Podremos identificar el “tema furioso” (denominado así deliberadamente) en la siguiente figura 1 el cual corresponde únicamente a los primeros 3 compases (en azul). Notaremos que todos los instrumentos están en unísono para dar fuerza y presencia. Este es el tema que rítmicamente se presentará en otras secciones a manera de puente.

Son dos los “temas furiosos” que vemos en la fig. 1: el primero en el compás 1-3. Observemos que el salto de octava entre la primer y segunda nota (compás 1 en lila) es un intervalo que al ser tocado velozmente resulta impactante, furioso.

El segundo tema furioso lo encontraremos en el compás 4-6.

En este caso el segundo tema, el cual está en la región de dominante, se escucha más “furioso” que el primero pues empieza en un *Sol* 6 (flecha roja, compás 4), una quinta por arriba del *Do* 6 del primer tema (flecha roja, compás 1).

Fig. 1

The image shows a page of a musical score for Vivaldi's 'In furore iustitiae irae' (RV 626). The title at the top reads 'In furore iustitiae irae' and 'Mottetto per soprano, due violini, viola e basso'. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Soprano, and Bass. The first system is marked 'A' and '(Aria) Allegro'. A red arrow points to the start of the 'Motivo furioso' in the Violin I part. Blue brackets highlight the melodic lines in Violin I and II. The Viola part is marked 'unisono'. The Soprano and Bass parts are also visible. The score is annotated with various musical symbols and colors (red, blue, orange) to highlight specific features.

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 1.

En la siguiente fig. 2 continuamos con una sección de pregunta y respuesta entre violín 1 y 2 (verde) y bajo continuo (lila) en los compases 7, 9 y 11.

Notemos en la siguiente figura 2 los recuadros azules. La melodía está compuesta en base a la repetición de motivos. A manera de progresión descendente (en círculos naranjas) el primer motivo de la clave de *Sol* compás 7 (violín 1) empieza en la nota *La bemol*. Desciende a través de *Sol* (compás 9) y finalmente llega a *Fa* (compás 11). Este recurso/figura retórica se llama *synonymia* descrito por J.G. Walther en su *Praecepta der musicae* (1701) como una repetición de una idea melódica escrita en diferentes notas, en este caso (*La, Sol y Fa*).

Fig. 2

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 2.

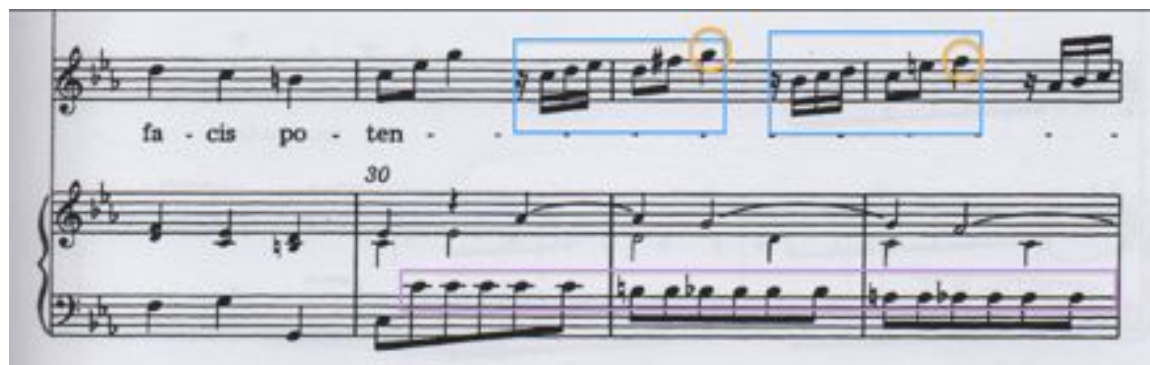
Otra figura retórica utilizado en este primer movimiento es el *passus duriusculus*³⁹ (descenso cromático) descrito por C. Bernhard en su *Tractatus compositionis augmentatus* (c1657).

Los compositores del barroco bien sabían que el descender cromáticamente una escala es una analogía de cómo el humano experimenta el miedo. No es extraño que Vivaldi usase este recurso para crear un estado de furia divina.

³⁹ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 267.

Encontramos estos *passus duriusculus* en el bajo continuo (en lila) en dos partes distantes entre sí pero dentro de la sección **A** del primer movimiento. Lo curioso en la línea de la voz de ambas se presentan progresiones melódicas a partir de la **repetición de motivos** en la línea de la voz (Ver fig. 3 y 4, recuadros en azul).


Fig. 3



The image shows a musical score for two parts. The top part is a vocal line in treble clef with the lyrics "fa - cis po - ten -". The bottom part is a basso continuo line in bass clef. The vocal line has two blue rectangular boxes highlighting specific melodic phrases. The basso continuo line has a purple rectangular box highlighting a specific rhythmic pattern. The number "30" is written below the vocal line.

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 5.

Fig. 4



The image shows a musical score for two parts. The top part is a vocal line in treble clef. The bottom part is a basso continuo line in bass clef. The vocal line has three blue rectangular boxes highlighting specific melodic phrases. The basso continuo line has a purple rectangular box highlighting a specific rhythmic pattern. The number "60" is written below the vocal line. Two arrows point to the end of the highlighted phrases in both parts, with the text "se rompe la progresión" written next to each arrow.

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 10.

La parte **B** del primer movimiento se distingue por su aire lento. Aunque no existe indicación de un *tempo* que sea más lánguido en comparación de la parte **A**, Vivaldi usa notas más largas como la negra (♩) y octavos (♫) como la nota más rápida. Aquí se carece de acompañamiento del bajo y el violín 1 y 2 doblan la voz de la soprano.

La tonalidad de esta sección es *Sol menor* la cual no fue previamente preparada. Se presenta abruptamente.

La construcción de melodías a partir de cadencias simples, en este caso, I-vii^o-I y iv-vii^o-I reafirma una de las características de esta obra. Notemos que la melodía de la voz simplemente es un arpeggio de los grados que se presenta en los compases 82, 86, 87 y 88 de la siguiente fig. 5 en círculos naranja.

Fig. 5

Everett, RV626, Vivaldi, 1987:14.

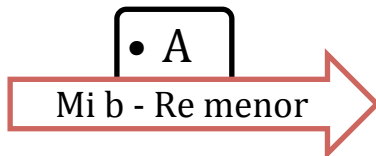
Dentro de estas cadencias (compás 83 al 85 y 87 al 89) Vivaldi prefiere usar la secuencia vii^o - I que V-I.

SEGUNDO MOVIMIENTO

RECITATIVO

Del 1er. movimiento al *recitativo* hay una modulación abrupta, es decir, de *Do* menor a *Mi* bemol mayor. No obstante este recitativo sí presenta una modulación preparada a lo largo del mismo, de *Mi* bemol mayor a *Re* menor.

Estructura:



El *recitativo* es muy pequeño a comparación de todos los demás movimientos. A lo largo de él vemos la secuencia de diversos acordes que modulan a una tonalidad antes no presentada: *Re menor*.

El cantante debe hacer juiciosamente varias decisiones en cuanto a la ornamentación del *recitativo*. La única indicación de Vivaldi acerca de ornamentación en esta sección se encuentra en la siguiente fig. 6 en círculo naranja:

Fig. 6

(Recitativo)
Soprano
Mi-se-ra-ti-o-num Pa-ter pi-la-ris-me, Par-ce, par-ce mi-hi do-
Basso
-len-ti Pecca-to-ri languen-ti, O Je-su, o Je-su dul-cis-si-me.
* v. Appazato critico / see Critical Commentary P.R. 1278
III III 7 = V / VI V / VII V 7 / V V / VII via Fb menor = I

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 16.

Teniendo pues el *recitativo* completo a la vista en la fig. anterior podemos observar toda la secuencia armónica de la misma. Observemos la figura retórica

de *exclamatio*⁴⁰ descrita por Walther en su *Musicalisches Lexicon* (1732) la cual expresa la connotación de la palabra “misericordia” en el compás 1 de la figura 6 anterior.

En la sílaba grave de la palabra “**dolenti**” (fig. 6, compás 4) decide caer en un acorde de III grado mayor (a pesar de que naturalmente se espera que fuera menor y también a pesar de la connotación “negativa” de esta palabra) para lograr un contraste al VI grado menor en la palabra “languenti” (compás 5). Es decir, que esta última palabra “languenti” es la que llama más nuestra atención describiendo el sufrimiento que está sintiendo el que ha pecado.

En este mismo compás 5, la repetición de motivos llamada *clímax/auxesis* descrita por Nucius⁴¹ en su *Musices practicae* (1613) y Burmeister⁴² en su *Musica autoschediastike* (1601) respectivamente retratan adecuadamente, mediante la repetición del texto “O Jesu”, el ruego a Jesús para el perdón de su pecado.

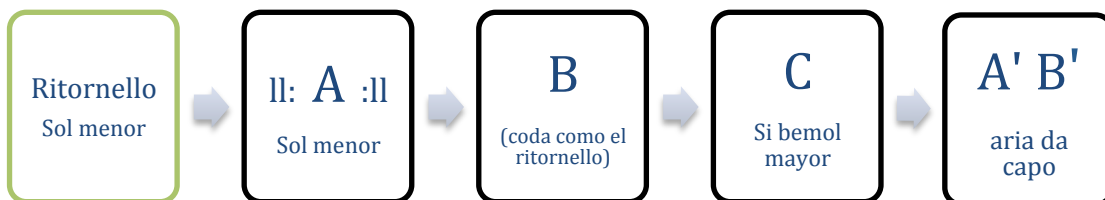
Armónicamente el paso de la armonía del primer “O Jesu”(compás 5) al compás siguiente también es congruente con esta petición de misericordia que describí en el párrafo anterior. El acorde de V7/VII (c. 5) escapa a la dominante del de Re menor e inflexiona a un acorde de séptima disminuido en el compás 6 el cual cumple cabalmente con una gran disonancia que dota de una sensación aun más doliente y petitoria en el segundo “O Jesu” de este compás.

TERCER MOVIMIENTO

Este es el movimiento más lento y largo de todo el motete. Esta *aria* se caracteriza por carecer de acompañamiento de bajo continuo salvo en contadas ocasiones en donde se indica *tutti*.

El violín 1 en esta sección suele doblar la mayoría de las veces la línea de la voz, a veces también acompañado por el violín 2.

Estructura:



⁴⁰ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 267.

⁴¹ Op. Cit. 264.

⁴² *Ibíd.*

Algo que debe notarse es que la sección **A** presenta puntillos de repetición. Esta no corresponde a un *aria da capo* sino a los clasificaciones de recapitulación concerniente a las arias religiosas de principios del s. XVIII en Italia. Johann Walter Hill* menciona que en esta recapitulación “el primer periodo vocal termina con una cadencia sobre el quinto o el tercer grado de la tonalidad general y es repetido al final de forma modificada, concluyendo sobre la tónica”.

⁴³

En este caso, la primera presentación de **A** termina con una cadencia hacia el III grado (*Si bemol mayor*). Se repite desde el *ritornello* hasta llegar a la forma modificada de la que habla Walter para concluir en la tónica (*Sol menor*) justo antes de pasar a la sección **B**.

El principio de la parte **A** corresponde a una repetición exacta en cuanto a la melodía del *ritornello*.

La repetición de motivos rítmicos está hecha en base a simples cadencias. Observemos la entrada de la voz después del *ritornello* en la fig. 9.

El recurso antes mencionado como *synonymia* es utilizado una vez más dibujando una escala descendente a partir de *Re* en el compás 14 hasta *Sol* en el compás 17 de la fig. 9 (en círculos rojos).

Los acordes sobre los que está hecha esta melodía forman una progresión simple sin disonancias de I-IV-I-V-I en los mismos compases.

En esta figura podemos observar cómo el texto no fue muy cuidado. En latín todas las palabras llevan el acento en la sílaba grave. La construcción de melodía de Vivaldi no corresponde a esto en los compases 15 y 16. Siendo que la segunda nota de cada compás es la acentuada (melódicamente hablando) la palabra *fletus* termina acentuándose en la última sílaba (fle -**TUS**) mientras debiera de ser **FLE**-tus. Y en el compás 16 el acento debiera ser E-**VA**-det y en vez de esto el acento melódico nos fuerza a cantar E-va-**DEeT**.

⁴³ Walter, 2008: 426 y 427.

Fig. 9

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 18.

La siguiente fig. 10 forma parte de la sección **B**.

Notemos una vez más la repetición de motivos (en azul) para crear melodías del compás 40 al 43 con una progresión descendente y cómo también aquí el violín (en verde), copia la voz.

Fig. 10

The image shows a page of a musical score for Vivaldi's RV626, measures 29 to 44. The score is written for voice and instruments. The vocal line includes the lyrics: "In - ter Deum pro - te - ctum Lan - gues - cit. est." The score is annotated with yellow boxes in measure 29, blue boxes in measures 33, 34, and 35, and a red box in measure 44. Below the vocal line, Roman numerals are written in measures 44-48: "Lan V VI III V pro V V (I-3) V VI III V V (I-3) IP IV-3".

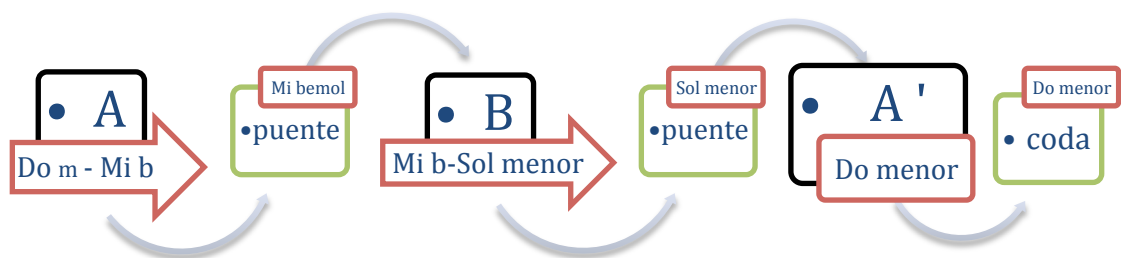
Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 21.

En esta misma figura Vivaldi hace uso de una figura retórica llamada *cadentiae duriusculae*⁴⁴ descrito por Bernhard en su *Tractatus compositionis augmentatus* (Variación por aumentación) (c1657). Es una disonancia “extraña” (ajena a la tonalidad de origen), ocurridas antes de las notas finales de la cadencia. Si observamos la línea de la voz del compás 44 al 48 podremos inferir que está ornamentando las notas *re* y *sol*, alterando *Mi bemol* y *Fa sostenido*, resultando en cromatismos para expresar más la palabra “Languescit”.

⁴⁴ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 267.

CUARTO MOVIMIENTO

Estructura:



Este es el movimiento que tal vez represente el mayor reto vocal pues contiene muchas coloraturas que se deberán ejecutar a un tiempo veloz (*allegro*).

Una característica de este movimiento son los motivos rítmico/melódicos que ejecuta el bajo continuo. Pareciera que ahora Vivaldi, a comparación del movimiento anterior, desea que el bajo continuo esté muy presente dotándolo de un insistente bajo en octavos.

A partir de la sección **B** los motivos rítmico/melódicos se presentarán en octavos y formarán una especie de grupeto que auditivamente se vuelve muy identificable como el siguiente ejemplo:

Fig. 11



Esta misma figura se presenta en la sección **A** pero únicamente desde el principio del movimiento hasta el compás 7 (Observar recuadros azules con la indicación en el compás 1 de *solo* (rojo), lo cual significa que sola la cuerda grave y no el clave debe de ejecutarlo). Los recuadros en negro de los compases 4, 5 y 7 harán una especie de respuesta a la “pregunta” del motivo de la voz (en lila).

Fig. 12

Fig. 12 shows a musical score for a section of a concerto. The score is marked "Allegro" and includes a tempo change to "Allegro" at the beginning. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Soprano, and Piano. The Soprano part has the lyrics "Al - - - - -". The Piano part has a circled "2" and a "V" marking. The score is annotated with "pregunta" and "respuesta" labels. The "pregunta" labels are in purple boxes and the "respuesta" labels are in blue boxes. The Piano part has a circled "2" and a "V" marking. The score is annotated with "pregunta" and "respuesta" labels. The "pregunta" labels are in purple boxes and the "respuesta" labels are in blue boxes. The Piano part has a circled "2" and a "V" marking.

Fig. 13 (continuación)

Fig. 13 shows a musical score for a section of a concerto. The score is annotated with "pregunta" and "respuesta" labels. The "pregunta" labels are in purple boxes and the "respuesta" labels are in blue boxes. The Piano part has a circled "2" and a "V" marking. The score is annotated with "pregunta" and "respuesta" labels. The "pregunta" labels are in purple boxes and the "respuesta" labels are in blue boxes. The Piano part has a circled "2" and a "V" marking.

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 26.

También podremos identificar en la fig. anterior motivos repetidos (*synonimias*) en la línea de la voz con una progresión descendente. (compás 4 – 7 en lila). Y acordes con 7ma. en naranja.

A continuación contrastaré la anterior partitura perteneciente a la sección **A** con la siguiente fig. (sección **A'**, la cual no debe confundirse como si fuera un *aria da capo*). Simplemente es la recapitulación del primer tema al inicio del *allegro*. En el compás 31 (en rojo) hay una interesante anotación por parte del editor en el aparato crítico:⁴⁵

Como podemos notar los violines 1 y 2 (sombreado en amarillo) doblarán la voz del compás 31 hasta el compás 40. Paul Everett cree que esta notación fue un error por parte del copista pues pareciera que realmente la intención de Vivaldi no fue el que doblaran la voz, siendo que en ningún otra parte de este movimiento los instrumentos lo hacen. Sin embargo, la repetición de motivos a veces intrínseca entre los dos violines fue una característica del estilo concertante de Vivaldi. Esto es más notorio en su música religiosa”.⁴⁶

Fig. 14

The image shows a page of a musical score for Vivaldi's RV626. It features five staves: two for violins (1 and 2), one for the vocal line, and two for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time. A red circle highlights a specific annotation in the vocal line at measure 31. The violin parts are highlighted in yellow. The score is from a critical edition by Paul Everett, 1987.

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 32.

Sin embargo, a título personal, considero que este doblaje de motivos por parte de los violines 1 y 2 en esta sección **A'** crean una diferencia auditiva que

⁴⁵ Everett, 1987: 4.

⁴⁶ Wolff, 1975: 383.

precisamente contrasta con la sección **A** y que prepara un final poderoso. Por lo tanto, yo considero que tal vez sí haya sido la intención de Vivaldi de crear un **A'** mucho más lleno de carácter que **A**.

La sección **B** en *Mi* bemol es preparada con anterioridad no sólo desde el puente instrumental sino por una serie de coloraturas vocales que van guiando nuestro oído a dicha tonalidad.

Ya habiendo modulado a *Mi* bemol, no es mucho tiempo el que se mantiene en esta tonalidad pues, con la ayuda de motivos de repetición tanto de forma ascendente (en lila, en este caso por 3eras.) como descendente (en azul), vamos pasando por varios acordes que apreciaremos en la siguiente figura en naranja:

Fig. 15

The image shows a musical score for Vivaldi's RV626, measures 20-31. The score is divided into two systems. The first system (measures 20-23) shows a vocal line with a purple box around a phrase and a blue box around a response. The second system (measures 24-31) shows a vocal line with three blue boxes labeled 'pregunta' and two orange boxes labeled 'respuesta'. A purple box at the bottom of the second system is labeled 'repetición de motivo del compás 21 y 22. Hasta Sol menor'.

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 30 y 31.

En el compás 24 y 25 volvemos a encontrar la pregunta y respuesta entre la voz y el bajo.

“SPOSA SON DISPREZZATTA”
(1735)

3.5 DATOS BIOGRÁFICOS

Entre los s. XVII y XVIII Venecia era la ciudad donde se concentraba la escena musical en Italia. En 1714 Vivaldi comenzó a laborar en esta ciudad más que como compositor, como un empresario a cargo de los asuntos administrativos del Teatro Sant’Angelo (un teatro de tercera clase). Aquí presentó la mayoría de sus óperas entre 1714 y 1739. Sin embargo se ausentó entre 1718 y 1722 pues obtuvo un empleo con el príncipe de Mantua Philip de Hesse-Darmstadt. Después de esto empezó a hacer diversos viajes alrededor de Europa para supervisar los estrenos de sus óperas. Vivaldi regresó en 1735 y se restableció en Venecia como maestro de la capilla Pio Ospedale della Pietà.

En la ciudad de San Marcos, Geminiano Giacomelli (1692–1740) y Adolf Hasse (1689- 1783) dominaban la escena operística del momento. Estos últimos componían al estilo napolitano, con tonos cómicos y con arias muy virtuosas. La escuela napolitana se encontraba en fuerte competencia con la escuela veneciana también de corte *buffo*.

Al regreso de sus viajes por Europa Vivaldi se enfrentó con el reto de alcanzar la popularidad de Giacomelli y Hasse. Podemos entender porqué incluyó en *Bajazet* arias de estos compositores que habían sido un éxito: para atraer al público y continuar vigente. Ésta era una usanza de la época denominada *pasticcio* que era bastante aceptada. Incluso algunos compositores se adjudicaban la completa autoría de todas las obras “prestadas”. Vivaldi incluyó también piezas suyas que ya había presentado en óperas pasadas como *Farnace* (1722), *L’Atenaide* (1729), *Semiramide*, *Motezuma* y *L’Olimpiade* escritas en 1733.

En 1735, Vivaldi estrenaba *Bajazet* o *Il Tamerlano* en el teatro Filarmónico de Verona, en el Carnaval de dicha ciudad con un libreto de Agostino Piovene. Esta obra pertenece al género de ópera seria en 3 actos. Se le conoce también como *Il Tamerlano* porque proviene del texto *Tamerlan ou la mort de Bajazet* (1676), una tragedia del escritor francés Jacques Padron (1632 – 1698). Padron, a veces conocido como Nicolas Padron, relata esta historia la cual fue tema muy utilizado y musicalizado por varios compositores como Gasparini (1711), Haendel (1724), Porpora (1730) y Jommelli (1754).

El *aria* “Sposa, son disprezzatta” (cantada por el personaje femenino Irene) fue tomada del *aria* “Sposa, non mi conosci” de G. Giacomelli de su personaje masculino Epítide en la ópera *Merope* de 1734. Ambas arias son casi idénticas. Vivaldi hizo mínimos cambios de la versión de Giacomelli.

En Italia existía una clasificación en cuanto a las arias :

- aria patetica
- aria di bravura
- aria cantabile
- aria parlante
- aria di mezzo carattere

Así pues, “Sposa son disprezzata” tiene la característica de un *aria patética*: la de un largo lamento.

En *Bajazet* Irene es un personaje antagónico. Resulta curioso cómo es que la mayoría de las obras que Vivaldi tomó “prestadas” para esta ópera se las asignó a los personajes “malos”. Tal vez podría explicarse esto de la siguiente manera: en realidad Vivaldi no fue muy ovacionado por sus óperas. Casi siempre las representó en teatros de segunda o tercera clase. Aunque en cierto momento ganó popularidad al regreso del empleo en Mantua, pudo haber sentido cierto recelo contra los compositores que se le habían “adelantado” durante su ausencia, como Hasse. Probablemente por esto adjudicaba el carácter antagónico a las obras de estos compositores. Se puede intuir que había rivalidad entre Vivaldi y Hasse.

A pesar de la rivalidad Vivaldi no podía negar el éxito que obtenían las obras de otros compositores. “Se explica, pues, porque en sus últimos *pasticci* estuvo atado a incluir arias de estilo napolitano - Leo, Giacomelli y Hasse -”.⁴⁷

3.6 SINOPSIS

Ya mencionamos que el argumento de *Bajazet* fue tomado de la tragedia de Padron. El tema que plantea era uno muy recurrente en el s. XVIII. Casi siempre se trata acerca de un triángulo amoroso, la intriga entre los personajes, una muerte y el triunfo del bien sobre el mal. Tamerlano (emperador de los turcos Uzbek) desea la mano de Asteria, hija de su oponente Bajazet (emperador de los turcos otomanos) a quién ha conquistado y aprisionado. Irene, la prometida de Tamerlano al ser despreciada por él sabiendo que va a desposarse con Asteria, se lamenta en su aria “Sposa, son disprezzata”.

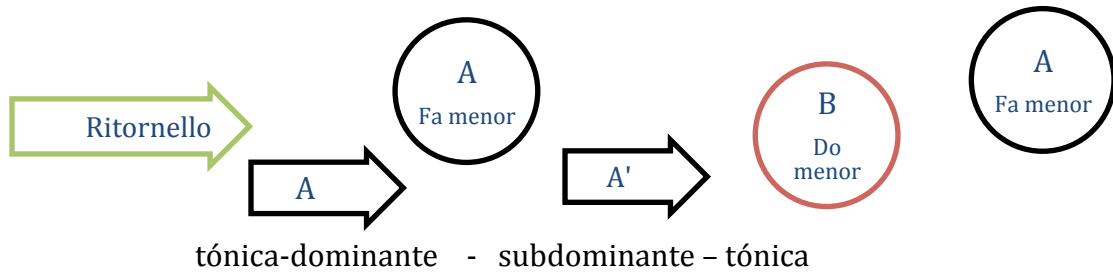
En realidad Asteria ama a Andrónico, un aliado de Tamerlano. Bajazet está furioso porque su hija Asteria ha accedido a casarse con quien lo tiene prisionero, pero ella le revela su plan de asesinarlo, envenenándolo en la noche de bodas. Irene, descubre el plan y le advierte a Tamerlano quien encarcela igualmente a Asteria junto con su padre. Reducidos a esclavos pretenden nuevamente envenenarlo, aunque ello signifique que ellos también beban del

⁴⁷ Heller, 1997:118.




veneno. Una vez más Irene se da cuenta del atentado y advierte a Tamerlano, quien en agradecimiento, acepta casarse con Irene y cede la mano de Asteria a Andrónico. Quien no corrió con suerte y sí muere envenado es Bajazet.

3.7 ANÁLISIS MUSICAL.

La estructura es la propia de un *aria da capo*: A-B-A



Para comenzar a analizar esta obra podemos identificar 3 **motivos** en el acompañamiento que veremos repetidamente en toda la obra. La versión original es para cuarteto de cuerdas, alientos (fagot, oboe, cornos y flauta), tiorba y bajo continuo.

1. **Arpeggio**
(melódico) 
2. **caminante**
 - armónico 
 - melódico 
3. **imitación de la voz**
(melódico)
 - ← unísono
 - ← por 3eras.
 - ← por 6tas.

RITORNELLO

El motivo que he denominado como “**arpeggio**” aparece en varias partes de la obra y a mi parecer, además de ser un elemento armónico “desplegado” es un elemento melódico que va describiendo de una manera musical todas las emociones por las que pasa el personaje. Estos arpeggios corresponden a la figura retórica descrita por Nucius ⁴⁸ y Burmeister ⁴⁹ como *clímax/auxesis*, respectivamente, los cuales son motivos de repetición melódica que van ascendiendo por segundas.

Podemos observar en la figura 1 estos motivos arpegiados en los compases 1 al 10 (flechas lila). Aunque el arpeggio es descendente, va ascendiendo según la descripción de la figura retórica, por segundas (círculos rojos).

Fig. 1

Sposa son disprezzata in BAJAZET
Libretto di A. Piovene (!)
1^a Rappresentazione: Torino, novembre del 1733
dedicata al "Furibello"

A

Largo

11

Allegro

Vivaldi, “Sposa son disprezzata”: 1.

<http://imslp.org/wiki/Bajazet,_RV_703_%28Vivaldi,_Antonio%29>

El **motivo caminante armónico** podremos también observarlo en el compás 11 al 14 en recuadro gris, fig. 1. En la obra, vamos a encontrar este tipo de motivo sobre todo en las partes en donde la voz se encuentra sostenida por notas largas a lo largo de varios compases.

⁴⁸ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 264.

⁴⁹ *Ibíd.*

SECCIÓN A

Dividí en dos partes esta sección, **A** y **A'** para recalcar las diferencias armónicas que presentan. Sin embargo el texto es idéntico en ambas y la construcción de la melodía de la voz es también casi idéntica.

A partir del texto observaremos la construcción melódica y armónica de esta sección. La tonalidad de esta aria es *Fa* menor.

| A | A' |
|---------------------------------|--|
| i V7 | V/IV IV |
| Sposa, son disprezzata | Sposa, son disprezzata |
| <i>Synonimia</i> | <i>Synonimia</i> |
| Fida. Son ultraggiatta | Fida. Son ultraggiatta |
| V7 i | V/III III |
| | |
| i V | i IV 6+ V |
| Cieli che feci mai? | Cieli che feci mai? |
| <i>Synonimia e interrogatio</i> | <i>Synonimia e interrogatio</i> |
| Cieli che feci mai? | Cieli che feci mai? |
| V IV | V V / IV |
| | |
| i V | i V |
| E pur egl'è il mio cor | E pur egl'è il mio cor |
| | |
| Il mio sposo, il mio amor | Il mio sposo, il mio amor |
| i V/V | i i |
| La mia speranza | La mia speranza <i>passaggio</i> |
| V - i - II - V | IV - V7/III - III - V maj7/II - II - i - V - |
| La mia speranza | La mia speranza |
| | IV - vii ^o /V - i |

Si comparamos los textos sombreados en naranja observaremos que inician en tónica y subdominante, respectivamente. Al lado del verso, en latín, se encuentran las figuras retóricas que se usaron para la construcción de la melodía de la voz.

Los recuadros que contienen el texto en verde claro, presentan diferencias armónicas; son pasajes a manera de puente y que nos recuerdan a ciertas partes del *ritornello*.

Ubiquemos el texto dentro de la partitura en la siguiente fig. 2. El texto sombreado en naranja y en lila de la figura superior es melodizado por medio de

una figura retórica llamada *synonymia*:⁵⁰ una repetición de un motivo melódico en diferentes notas pero en la misma sección. El texto sombreado en naranja corresponde entonces a los recuadros naranjas en la partitura (compases 19 y 20). Este motivo consta de dos compases y es duplicado rítmicamente pero en diferentes notas en los compases 21 y 22. Pasa exactamente igual entre los compases del 24 al 26 y del 27 al primer tiempo del 29 (en lila).

Fig. 2

Vivaldi, "Sposa son disprezzata", final de pág 1 y pág 2
 <http://imslp.org/wiki/Bajazet,_RV_703_%28Vivaldi,_Antonio%29>

En la figura superior, en recuadro verde se presenta un puente (que nos recuerda al *ritornello*) con un **motivo caminante armónico** que va hacia la parte **A'**.

⁵⁰ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 264.

En la siguiente figura 3, en el compás 41 encontramos una inflexión a la dominante a la cual llegaremos en el c. 43, pero en este mismo compás nos llevará la melodía del bajo, a una inflexión al IV grado, la cual se presenta en el c. 46.

Fig. 3

Vivaldi, "Sposa son disprezzata": 3.

<http://imslp.org/wiki/Bajazet,_RV_703_%28Vivaldi,_Antonio%29>

En los primeros compases de esta sección (44 - 49) observamos una vez más el "arpeggio" (flecha lila) e inmediatamente le sigue lo que denomino un **motivo caminante melódico** (en los compases 43, 50 y 53 en azul). A comparación del **motivo caminante armónico**, el **motivo caminante melódico** sí consta de una "voz" o melodía identificable, el cual tiene una forma de grupeto.

El texto “Cieli che feci mai?” (fig. 3, compás 50-52 y 53-55) es un ejemplo del recurso retórico llamado *interrogatio*⁵¹ descrita por Scheibe en su *Der critische Musikus* (1745) en donde la melodía da una sensación inconclusa terminando en una 2ª. o en un intervalo superior del cual proviene.

También en la figura anterior podremos ver el **motivo de imitación de la voz** (fig. 3, en negro) se refiere a que los instrumentos de la orquesta doblan la melodía del canto y el bajo sólo soporta la armonía. Observemos los compases 51, 54. En el último tiempo del compás 56 vemos **imitación al unísono y por 3eras.**

En cuanto a la línea de la voz me parece que hay muchas pistas para interpretar esta obra. El pasaje que diferencia a la parte **A'** de la parte **A** lo encontramos del compás 59 de la fig. anterior hasta el compás 69 de la figura 4 que se presenta a continuación:

Fig. 4



Vivaldi, “Sposa son disprezzata”: 4

<http://imslp.org/wiki/Bajazet,_RV_703_%28Vivaldi,_Antonio%29>

⁵¹ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 267.

La sílaba “ra”, del compás 60 pertenece a la palabra “esperanza” y es una melodía amplificada o *passaggio*,⁵² una figura retórica descrita por J. G. Walther en su *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) como amplificación o embellecimiento del texto.

Esta sílaba “ra” es sostenida por una serie de grupetos de dieciseisavos, que aunque dulces, más bien los ubico como dolientes (en verde compases 60, 62 y 64). Dolientes porque aunque la palabra “esperanza” normalmente tiene una connotación positiva, en el contexto del personaje Irene tiene una connotación de lamento, pues esa esperanza que tuvo para con su amado Tamerlano, fue destrozada cuando éste la despreció.

En esta fig. 4 el grupeto va descendiendo y siempre recae en una apoyatura (círculos en lila compases 61, 63 y 65). Después de estas apoyaturas puede optarse por respirar o ligar hacia una nota a la cual denominaré “suspiro” (mismos compases, flechas amarillas). Este intervalo, entre la apoyatura y la nota “suspiro”, es una figura retórica descrita por Walther en su *Musicalisches Lexicon* (1732 *exclamatio*:⁵³ un salto ascendente o descendente por un intervalo más grande de una 3era.

Con “suspiro” me refiero a que vocalmente se siente la necesidad de desfogar mucho aire en esta nota. Esta necesidad es una consecuencia de un sofocamiento de venir cantando una frase muy larga. Así pues, si decido tomar una gran ingesta de aire antes de estas notas “suspiro” el efecto natural del cuerpo será sacar este aire como un canto desfogado. Debe entenderse desfogado no como algo de lo que no se tendrá control vocal. Creo que puede tomarse ventaja de este sofocamiento: ceder al desahogo que busca el aire cuando se ha tomado muy rápidamente una ingesta del mismo. Así se logrará un efecto sonoro de “lamento o suspiro”. Por supuesto que tiene que haber una concordancia emocional, es decir, el cantante debe conocer lo que quiere decir Irene. Así pues, texto y necesidad fisiológica de exhalar, pueden unirse en pro de la expresión.

Si opto por ligar las frases sin hacer una respiración, también me resulta coherente desfogar más aire en esta nota para también lograr un efecto de lamento, emoción que rige esta aria.

El “suspiro” que a mi parecer debe ser el que más inhale y exhale aire en cuanto a estos grupetos de dieciseisavos, se encuentra en el compás 65 (fig. 4) en el *re* bemol ya que en éste hemos venido acumulando un poco de “angustia respiratoria”.

Además armónicamente estaremos arribando a la tónica en el compás 66 (fig. 4), primer tiempo; un I grado en donde se siente un desenlace. Mas aquí no termina

⁵² Op. cit 268.

⁵³ Ídem: 267.

el lamento; inmediatamente en los dos compases subsecuentes continúa el sollozo hasta llegar a la extenuación, tanto emocional como respiratoria en el c. 69. Y por si fuera poco, en este mismo compás se repite el texto “la mia esperanza” teniendo la oportunidad de expandir principalmente diafragma y cuello, (de nuevo por la premura fisiológica de exhalar) lo cual se reflejará en una nota libre a merced del sentimiento. La armonía en esta frase (fig. 4 compases del 70 al 73) corresponde a una pequeña progresión cromática llamada *passus durisculus*⁵⁴ descrita por Bernhard en su *Tractatus compositionis augmentatus* (c1657).

Podemos ubicar de nuevo en la figura anterior el **motivo de imitación de la voz** en recuadros negros en los compases 65 y 66, así como el **motivo caminante armónico** del compás 69 al 71 y del 73 al 75 en recuadros azules. En cuanto a ornamentación las únicas que encontramos en esta pieza son trinos (*tr*) y apoyaturas circuladas en lila en la figura anterior.

⁵⁴ Ídem: 267.

SECCIÓN B

Vivaldi hace un contraste en esta sección mediante una modulación abrupta a *Do* menor. A pesar de que nos indica un andante como *tempo*, los dieciseisavos del acompañamiento (compás 80, 82, 84 y 86, recuadros negros de la fig. 5 inferior) aceleran el ánimo lánguido del cual venimos en la parte **A**. Me parece que la rapidez con la que deben ejecutar los instrumentos estos dieciseisavos transmite la desesperación que siente Irene. Está dolida y confundida, aún lo ama pero ¿cómo puede amarlo si le ha sido infiel al pedirle a Asteria ser su esposa? ¿Dejará a Irene morir de tristeza?.

Observemos el texto de esta sección **B** y ubiquémoslo en la fig. 5. Ahora estamos en la tonalidad de *Do* menor.

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| B | |
| i | V7 |
| L'amo, Ma egl'è infedel | <i>Synonimia</i> |
| spero, ma egl'è crudel, | |
| III | VIIM |
| | |
| 6+ / | V / IV |
| morir mi lascierai? | <i>Synonimia e interrogatio</i> |
| Mi lascerai morir? | |
| Vii ^o / | V/V |
| | |
| O Dio manca il valor | |
| | V |
| Manca il valor e la costanza. | |
| V7/i | i VI V/VI |

En el compás 80 y 81 (fig.5) está la línea melódica (*synonymia*) que será copiada en los compases 84 y 85 en naranja. De igual manera el compás 87 y 88 sirven de modelo para los compases 88 y 89 en lila. (*synonymia e interrogatio*).

En estos mismos compases vemos cómo el acompañamiento se silencia para dar pausa al texto (recuadros negros). Este recurso es figura retórica denominada por Kircher como *suspiratio*⁵⁵ en su *Musurgia Universalis* (1650).

⁵⁵ Ídem: 268.

Fig. 5

The image shows a musical score for Vivaldi's "Sposa son disprezzata". It consists of three systems of vocal and piano parts. The first system (measures 78-81) features a vocal line with lyrics "Ua mo ma, g'li, ja - fe - del," and piano accompaniment. The second system (measures 83-86) continues the vocal line with "Ma, g'li, ja - del, so." and piano accompaniment. The third system (measures 88-93) includes the vocal line with lyrics "...rir mi la, no - rai... Mi la, no, rai no - rir? O Dio ma, g'li, ja - del, so - la, no - rai, no - rai, no - rai, no - rai." and piano accompaniment. Harmonic annotations include "Do menor" (circled in red) above measure 78, "La b mayor" (circled in red) above measure 93, and various chord symbols: "III", "V/III", "V/IV", "V/V", and "V/II=La b" with "D.C. al FINE" below the piano part. Dynamics like "p" and "mf" are also indicated.

Vivaldi, "Sposa son disprezzata": 5

<http://imslp.org/wiki/Bajazet_RV_703_%28Vivaldi,_Antonio%29>

Armónicamente el pasaje resulta interesante. En el compás 88, en verde se presenta una acorde de 6^a aumentada (italiana) que va a la dominante del IV (**Fa menor**), el cual nunca aparece, pues se presenta un acorde disminuido en el compás 90, que va a la dominante del V (**Sol mayor**), el cual sí aparece en el compás 93. Inmediatamente nos guía hasta regresar a la tónica (c. 94, primer tiempo): **Do menor**. Abruptamente, en ese mismo compás y en los subsiguientes, se hacen alteraciones correspondientes para recaer en el VI grado mayor y terminar en esa nueva tonalidad vecina: **La bemol mayor**. Ahí se encuentra la indicación para proceder al *aria da capo*.



RICCARDO BROSCHI

(1698 - 1756)

IDASPE

"OMBRA FEDELE ANCH'IO"

CAPÍTULO 4: R. BROSCHI

4.1 DATOS BIOGRÁFICOS

Existe poca información acerca de Riccardo Broschi y de su *Idaspe*. Napolitano de nacimiento, la carrera de Riccardo fue eclipsada por su hermano Carlo Broschi "Farinelli". En 1725 ambos se mudan a Londres. Ahí escribió entre el período de 1726 y 1734, seis óperas heroicas, las cuales trataban temas griegos o romanos. Dentro de éstas figura *Idaspe* (1730) en la cual se incluye el aria "Ombra fedele anch'io".

Riccardo compone las melodías explícitamente para la habilidad vocal de su hermano quien representará a Darío en *Idaspe*. Sin embargo, a pesar de la fama del castrato, no alcanza a tener mucho éxito esta puesta en escena. No fue sino hasta 1735 con su ópera *Artaserse* que Riccardo obtuvo éxito como compositor.

Posteriormente fue contratado por el Duque Carl Alexander de Wurtttemberg en Stuttgart para ser el compositor de una compañía de ópera pero pronto murió el duque y se disolvió la compañía. No se sabe más de Riccardo más que murió en Madrid en 1756.

"OMBRA FEDELE ANCH'IO" (1730)

El libreto fue escrito por Giovanni Pietro Candi (1679-1741) con base en su texto *Gli amanti generosi*. Esta es una ópera heroica en 3 actos y fue presentada en el carnaval de Venecia. Se presentó en el teatro San Giovanni Crisostomo, uno de los teatros principales de Venecia en donde se representaban las mejores óperas.

4.2 SINOPSIS

El tema de la intriga y el feliz desenlace de *Idaspe* corresponden a la usanza de la época. En las óperas mitológicas grecorromanas solía haber una confusión que al final se resolvería y todos serían "felices" aunque por lo general siempre hay una muerte, la cual busca aleccionar nuestros conceptos de moral.

La historia se sitúa en Susa, la capital del Imperio de Persia en el 465-424 a.C., durante el reinado del príncipe Artaserse, hermano de Darío; ambos hijos del rey Serse.

Artaserse es el heredero al trono y quiere casarse con Mandane la esposa de su hermano, Darío. "Ombra fedele anch'io" es el aria de este último. El lamenta que

su esposa haya aceptado, sin embargo, se siente incapaz de prohibir esta boda pues perderá la oportunidad de convertirse en reina. Aún con todo su dolor y su decepción Darío se mantiene fiel a sus sentimientos por su esposa. Mandane en realidad sólo desea poner a prueba a Darío mas no desea casarse con su hermano.

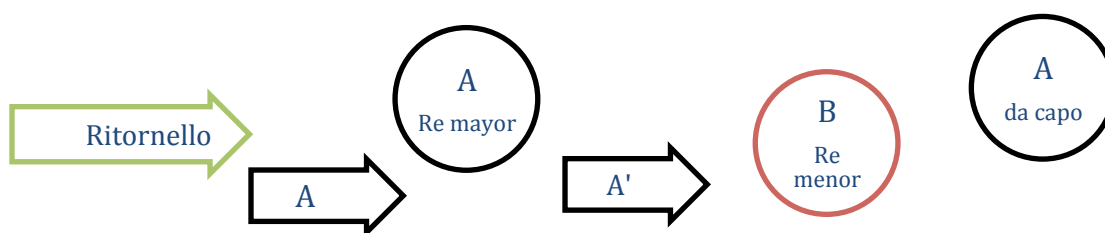
Artaserse en realidad ama a Beatrice (una vasalla de su reino), la cual está enamorada de Idaspe.

El personaje de Idaspe no es claro y existe muy poca información acerca de este en general, tanto en las óperas como en la historia. En la ópera *Siroe* (1726) de G. F. Haendel, Idaspe es una mujer disfrazada de hombre dentro de la corte persa. En la de Broschi también parece ser una farsante que en un momento revela su identidad ante su enamorada Beatrice.

En la vida real Darío I el Grande fue el tercer rey de la dinastía Aqueménida de Persia desde el año 521 al 486 a. C. y Artaserse, su hermano le sucedió y terminó asesinando a Darío.

4.3 ANÁLISIS MUSICAL.

La estructura es la propia de un *aria da capo*: **A (A y A') - B - A.**



Esta es una aria *patética*. Al igual que “Sposa son disprezzata” es característica de un tempo lento y lánguido. Aunque en realidad la música suene triunfante o de una marcha de guerra, sí podemos encontrar momentos de dolor. Sin embargo no olvidemos que también es un *aria* de fidelidad y de amor.

El reto de esta pieza radica más que en las coloraturas en el gran *fiato* que se debe de poseer para lograr exitosamente la duración de las frases.

Aunque el análisis de esta obra pueda resultar extenso, debemos de tener en mente que ésta, es una pieza hecha en base a fórmulas muy sencillas. Las cuales ejemplifico utilizando la partitura casi en su totalidad con el propósito de hacer notar la simpleza de los recursos que utiliza:

1. la repetición de motivos y del texto.
2. la armonización en base a grados como el I, IV y V grados y un recurrente uso de la inflexión hacia la dominante.
3. la instrumentación homófona se presenta siempre sobre figuras rítmicas de tresillos de dieciseisavos a lo largo de toda la pieza con un bajo caminante en octavos.
4. Amplificación o embellecimiento del texto para hacerlo más enfático. Recurso retórico denominado *Variatio/Passagio* descrito tanto por Bernhard⁵⁶ en su *Tractatus compositionis augmentatus* (c1657) como por Walther⁵⁷ en su *Praecepta der musicae* (1701).

Del punto 3 anterior podemos inferir que el aria está hecha para que sobresalga tanto el texto como la virtud del cantante debido a que la instrumentación carece de protagonismo y se reduce a un acompañamiento armónico.

Los instrumentos que originalmente acompañan esta pieza son cornos, bajo continuo y cuerdas. Sin embargo, utilizaré la reducción a piano tanto en estas notas al programa como en la presentación pública.

En la partitura que presento hay indicaciones (en recuadros negros) por encima de la línea de la voz como **Alt schlüssel* o **Bariton Schlüssel* **Mezzosoprano* **Soprano*. Estas indicaciones sugieren que en estas partes será conveniente aplicar los efectos de resonancia que indican. Debido a que el registro de Farinelli se decía era de 5 octavas, fácilmente podía imitar colores de barítono, contralto, mezzosoprano y soprano. También el reto de esta aria es que el registro deambula mucho entre lo grave y lo agudo.

SECCIÓN A

RITORNELLO

Analicemos la figura 1. El compás que presenta es de 4/4. Sin embargo el acompañamiento en la Clave de *Sol* nos presenta ritmos atresillados y nos aportan una sensación ternaria de marcha. Comienzan los cornos que son reemplazados por los violines en el compás 1, tiempo 4.

⁵⁶ Ídem: 268.

⁵⁷ *Ibid.*

Fig. 1

Broschi, "Ombra fedele": 1.

< http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

La construcción melódica de estos tresillos está hecha con base en las notas del acorde de tónica. *Re* y *La* circudados en rojo, compás 1 y 2.

Posteriormente se prepara una inflexión al V grado en el compás 2.

En el tercer tiempo, en círculo azul encontramos lo que Mauritius Johann Vogt* describiría como *polyptoton*⁵⁸ en su *Conclave thesauris magnae artis musicae* (1719): una repetición de un motivo melódico en otro registro o en una parte diferente. En este caso se dibuja una escala descendente que se repite en un espejo en el compás 3 pero una octava abajo. Si tuviéramos que dividir la introducción en secciones, hasta este sitio llegaría la primera parte (compás 3, segundo tiempo).

En seguida observaremos cómo Broschi usa el mismo recurso de crear "melodías" a partir de notas del acorde de dominante en el compás 3, tercer tiempo, en rojo: *La, Do, MI*.

⁵⁸ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 264.

Este pequeño motivo que consta de 4 tresillos será un puente no sólo a la siguiente parte de la introducción, sino que lo veremos repetido exactamente igual cuando va hacia la parte **A'**.

Ahora bien, la siguiente sección de la introducción comienza en el compás 4. Tal vez Broschi sabía bien que el ritmo atresillado podía ya habernos “hartado” así que, no renuncia a éste pero ahora pasa la batuta a los instrumentos graves en la Clave de *Fa* con figuras de octavos. El motivo es una progresión corta, únicamente con duración de 1 compás.

En el compás 5, en la clave de *Sol*, vemos una escala descendente similar a aquellas en círculos azules. Posteriormente donde dice *tutti* sería el clímax de la introducción en donde los cornos entran nuevamente y todos los instrumentos están en *forte*.

En la página siguiente (la cual no incluyo) Broschi nos ofrece una cadencia típica I-IV-V para finalizar la introducción volviendo la atención a los tresillos en la clave de *Sol* y reafirmando nuestra tonalidad de *Re* mayor sobre las notas *Re* y *La*.

Si notamos, toda la introducción tiene una forma de oleaje o arco. Es decir, empieza la línea de la voz en un *Re* 5 hasta ascender a un *La* 6 en el compás 2, vuelve a descender y en el compás 4 lo lleva hasta un *Re* 7.

LÍNEA DE LA VOZ

Vamos a encontrar mucha repetición del texto para enfatizar el sentimiento de lealtad característico de esta pieza.

A

Ombra fedele anch'io
sul margine di lete *
seguir vo' l'idol mio
che tanto addoro.

A' (repetición de lo anterior)

Ombra fedele anch'io
sul margine di lete
seguir vo' l'idol mio
che tanto addoro.

B

Che bella pace e questa
Che a consolar
Se resta il mio martoro

Nota: Según la mitología grecolatina, Lete o Leteo es uno de los ríos del Hades que cuando se bebe de él hace olvidar. Tal vez Darío desea, *sul margine di Lete* (a

la orilla del Lete), beber de él y olvidar a Mandane o tal vez quiera seguir al río que es Mandane y que está tomando su propio curso para con Artaserse,

Lo que nos da las pautas emotivas para conectarnos con el personaje, reside en la escritura de la línea de la voz. Por ejemplo, *Ombra fedele* (la fidelidad de Darío) requiere de una melodía estable, determinante. Broschi logra esta determinación con una simple repetición de la nota *Re 5* en un registro medio grave, el cual probablemente era manejado por Farinelli con voz de pecho en donde se posee un poder y fuerza que reflejan las características mencionadas.

Fig. 2



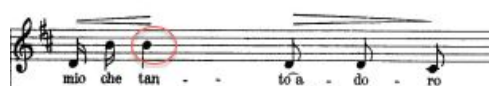
Broschi, "Ombra fedele": 2, segundo sistema.

< http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

Esta aria está llena de "lamentos". Un recurso infalible de lo anterior, es el salto amplio entre dos notas descrito así por Walther en su *Musicalisches Lexicon* (1732) como *exclamatio*⁵⁹. En la siguiente fig. 3 vemos un salto melódico de sexta mayor entre el *Re* "mio" y el *Si* "che", resultando una exclamación que recae en el tiempo fuerte de "tan... (en rojo) "to addoro".

Por lo tanto este recurso enfatiza una parte del texto y aunado con el regulador de la dinámica, favorece a un desfogue de aire el cual nos describe auditivamente "cuánto la quiere".

Fig. 3



Broschi, "Ombra fedele": 3, primer sistema.

< http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

En la siguiente figura 4, por si nos quedaba duda, Darío nos rectifica cuán fiel desea ser a su amada mediante la repetición del texto. Este es desarrollado usando una especie de "lamentos" con unas figuras de treintaidosavos descrita también por Athanasius Kircher en su *Musurgia universalis* (1650) como *circulatio*.⁶⁰ Estos grupos, circulados en lila en el compás 14 y 15, tienen una forma de ola que favorecen el lamento, que a mi manera de ver puede ser interpretado ya sea de una manera dolosa o amorosa.

Recayendo en una "a" (vocal del suspiro) de la sílaba "tan" (compás 14, fig. 4), los treintaidosavos que le siguen no están obligados a realizarse de manera exacta,

⁵⁹ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 267.

⁶⁰ *Ibid.*

rítmicamente hablando, sino a *piacere* del cantante debiendo cuidar que la siguiente nota de cuarto caiga en donde indica la partitura.

Fig. 4

The image shows a musical score for Domenico Scarlatti's "Ombra fedele". It consists of three systems of music, numbered 13, 15, and 17. Each system includes a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Red vertical boxes highlight specific notes in the piano accompaniment in measures 14 and 15. A blue circle highlights a "vv" marking in measure 17. Chord symbols (IV, III, I, V, V7, VI) are written below the piano part. The score is annotated with various performance markings such as accents, slurs, and dynamics.

Broschi, "Ombra fedele": 3, último sistema y parte de la pág 4
< http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

Después de cada una de estas figuras de treintaidosavos (lila) se recae en una negra (recuadros rojos). En estos se encuentra una disonancia creada en la clave de Sol del acompañamiento. En el recuadro del compás 14, *Mi* y en el del compás 15, *Re*. A mi parecer es justo lo que se necesita para hacer más expresivo algo: el contraste, la expectativa que surge de éste.

El círculo verde o *acciacatura* (compás 16, fig. 4) también asemeja un quejido que se mantiene a lo largo de 9 notas (octavos). Esta es una *variatio/passaggio*⁶¹ descrita por Bernhard en su *Tractatus compositionis augmentatus* (c1657) como un embellecimiento del texto por medio de ornamentaciones.

SECCIÓN A'

Como mencioné anteriormente, el motivo a manera de puente que nos lleva hacia esta parte es el mismo recurso de acorde desplegado de V grado (azul) que se observa en la siguiente figura 5 y que podremos acudir nuevamente en la fig. 1 c. 3 en círculos rojos.

Fig. 5



Broschi, "Ombra fedele": 4, último sistema.
< http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

En la siguiente figura 6 en el compás 19, encontramos un recurso retórico descrito en su *Musica autoschediastike* (1601) por Burmeister como *gradatio*: una creación de melodía por repetición de motivos a través de una secuencia (círculos rojos) que va descendiendo por segundas a lo largo de las notas *fa, mi, re* y *do*.

Asimismo, cada que inicia uno de estos motivos recae en una disonancia junto con el bajo (solamente en el tiempo 3 del compás 19 y tiempo 1 del 20), formando una especie de retardo o apoyatura en el bajo. (observar recuadros lilas).

⁶¹ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 268.

Fig. 6

The image displays a musical score for measure 5 of 'Ombra fedele' by Giovanni Battista Broschi. It consists of three systems of staves. The first system (measures 19-20) shows the piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Harmonic analysis labels 'IV' and 'vii' are placed below the bass staff. The second system (measures 20-21) continues the piano accompaniment. A blue box highlights a cadential figure in the right hand of measure 20, consisting of four sixteenth notes with an extended fifth chord (V). The third system (measures 21-22) introduces the vocal line. The vocal staff is in the soprano clef and includes the lyrics 'In - tra - de - re - sul - ti - mus'. The piano accompaniment continues. Harmonic analysis labels 'i' and 'V' are placed below the bass staff. A yellow box highlights the vocal line in measure 21, with the instruction 're mayor' written above it. The fourth system (measures 22-23) shows the piano accompaniment continuing. Harmonic analysis labels '17 / IV', 'IV', and 'VV' are placed below the bass staff.

Broschi, "Ombra fedele": 5,
< http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

Una vez más podemos notar que, como cadencia instrumental, Broschi utiliza el motivo que consta de 4 dieciseisavos con el acorde desplegado de V. (compás 20 en azul, figura anterior).

Cuando entra la voz en esta segunda parte (compás 21) Broschi juega una vez más con nuestro centro tonal haciendo una inflexión a un IV grado (compás 22) y eventualmente regresa al I grado. El bajo lleva un pedal en *Re* (en verde, compás 21 y 22) , el cual nos anuncia que algo está por venir. Es una especie de crear expectativa.

A partir del compás 22 hasta el 23 se presenta una *catabasis*⁶² en la línea de la voz. Descrito según Athanasius Kircher en su *Musurgia universalis* (1650) es un pasaje melódico en forma descendente. Encuadradas en gris encontraremos estas *catabasis* que, al pasar de la una a la otra, nos obliga a un gran suspiro al tener que abordar la siguiente nota por la diferencia de registro. Por ejemplo de la sílaba “te” c. 22 a la sílaba “sul” del mismo compás.

Fig. 7

Broschi, “Ombra fedele”: 5 úlyimo sistema y pág 6, primer sistema.
 < http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

Estas zonas de *catabasis* resultan interesantes. El original se presenta como observamos en la fig. anterior; de un registro medio agudo a uno bastante grave.

Me parece extraño que debiendo ser una de las partes climáticas del *aria* en general realmente no se logre este clímax debido al poco alcance en cuanto a volumen del registro grave. Sin embargo, se puede optar por cantar este pasaje una octava arriba si al cantante le es más apropiado. En mi caso como soprano es mi deseo realizarlo de la siguiente manera:

Fig. 8 EN PARTITURA COMO LO EJECUTARÉ

⁶² Ídem, 267.

En el siguiente ejemplo nos damos cuenta aún más de la simplicidad en cuanto a la composición instrumental de esta obra. En el compás 24 Broschi usa todas las inversiones posibles para ilustrar un I grado (naranja).

Fig. 9

Broschi, "Ombra fedele": 6,
 < http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

A partir del compás 25 nos encontramos con una *variatio/passagio*. Básicamente usa la misma progresión armónica que encontramos en la fig. 4: IV-I-V11-I-V/V. Solamente la armonía cambia en el penúltimo y último grados, es decir: IV-I-V11-V17-V9 respectivamente. Además usa una figura rítmica-melódica distinta a los treintaidosavos de la fig. 4: (tres dieciseisavos y negra con puntillo, circulado en rojo)

En el bajo notemos que se limita a dar un pedal de La a partir del compás 25.

En la siguiente figura 10 estamos arribando al final de la sección **A** para pasar a lo que es la sección **B**. Debemos observar otro recurso retórico descrito por Kircher en su *Musurgia Universalis* (1650) como *suspiratio*.⁶³ Este es el rompimiento de una melodía por un silencio. Es una manera de obligar al cantante a respirar y ejecutar la frase siguiente con un desfogue de aire o suspiro. Observar recuadro azul compás 28 y 29.

Estos mismos compases son parte de una cadencia preparatoria para la *coda* instrumental del compás 30.

En naranja en el compás 28, 29 y 30 notemos una cadencia simple con el uso de I, IV y V grados como coda.

Fig. 10

Broschi, "Ombra fedele": 7,
 < http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

⁶³ Ídem: 268.

Por último, notemos en el compás 30 cómo Broschi usa la segunda parte de la introducción que podremos verificar en la fig. 1 (compás 4).

SECCIÓN B

Esta sección se presenta en 3/8 y nos sugiere acelerar el *tempo*, tanto por el cambio de binario a ternario, como por lo que dice el texto.

En esta sección se percibe un cambio en Darío: se encuentra en un estado en donde su martirio descansa según dice el texto, sin embargo, Broschi nos presenta un *Re* menor abrupto (compás 36). La modalidad menor, a título personal, no me evoca ninguna paz. En especial en los compases 47 al 50, en donde, una vez más los suspiros ahora ilustrados con *trinos* me reflejan más bien una desesperación.

Fig. 11

The image shows a musical score for Section B of 'Ombra fedele' by Alessandro Scarlatti. The score is in 3/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment. It includes annotations for 'tritone 1', 'tritone 2', 'exclamatio', 'anabasis', 'antitheton', and 'catobasis'. The lyrics are in Italian and describe the state of Darius.

Broschi, "Ombra fedele": 8,
 < http://imslp.org/wiki/Daspe_%28Broschi,_Riccardo%29>

En los compases 39 y 40 en rojo encontramos recursos como los tritonos descritos por Kircher como *parrhesia*.

Estos intervalos nos resultan disonantes y nos reflejan una sensación de miedo. El texto en estos mismos compases, el motivo melódico está formado por la palabra *consolar*. Se indica con un ligadura que el cantante debe **ligar**, valga la redundancia, a manera de “un llanto” ambos tritonos. El primero (más grave) nos lleva a hacer un *sforzando* en el segundo tritono.

En cuanto a la instrumentación casi toda esta sección dobla la voz del cantante hasta el compás 46. (observar línea superior de la clave de Sol del acompañamiento).

En esta parte **B** encontramos un sin número de retórica:

Entre los compas 46 y 47 hay un salto de 7ta. la cual según Walther resulta en una *exclamatio* como bien lo dice su nombre en latín.

Asimismo, se presenta una *anabasis*⁶⁴ nombrada por Kircher en su *Musurgia Universalis* (1650) como un ascenso melódico (contraria a la *catabasis* que ilustré anteriormente). En este caso los círculos en verde del compás 48 al 51 (fig. 11) van aumentando nuestro suspenso el cual es liberado por una *catabasis* o descenso en el compás 51.

Otro nuevo recurso es el *antitheton*⁶⁵ también mencionado por Kircher como un contraste sonoro debido al cambio de registro. En este caso el cambio de color en la voz resultado por el intervalo de octava descendente en el compás 55 a 56 en naranja nos muestra unas última notas graves y lúgubres como su martirio.

⁶⁴ Ídem, 267.

⁶⁵ Ídem, 268.



NICOLA PORPORA

(1686 - 1768)

POLIFEMO

“ALTO GIOVE”

CAPÍTULO 5: N. PORPORA

5.1 CONTEXTO HISTÓRICO Y DATOS BIOGRÁFICOS.

A principios del s. XVIII Nápoles, país donde nació Porpora, había sufrido a causa de desastres naturales y dominaciones por parte de Austria y España que no velaban por el desarrollo económico de esta ciudad. Finalmente, en 1732, aún bajo el reinado de Carlos III de Borbón de España, Nápoles logró un mecanismo autónomo bajo representantes de la nobleza. A pesar de las vicisitudes, entre el periodo de 1720 y 1750 Nápoles adquirió supremacía musical a lo largo de Europa.

Porpora es recordado no sólo como compositor de óperas y de música sacra sino como maestro de grandes cantantes como Farinelli y Cafarelli. En 1733, es llamado a Londres por el príncipe de Gales, Federico di Hannover, para formar el Teatro de la Nobiltà. Al parecer este príncipe se oponía al rey Jorge II de Gran Bretaña quien tenía a cargo la compañía de teatro encabezada por G.F. Haendel. Así pues, éste último terminaría rivalizando con la compañía de Porpora. Sin embargo, el Teatro de la Nobiltà no alcanzó a superar la popularidad de la de Haendel.

“El gran periodo de composición operística de Nicola sucedió entre 1718 y 1741. Porpora simpatizó con la tendencia de Italia en estos años; compuso melodías muy ornamentadas, acompañado usualmente por un acompañamiento homofónico por parte de las cuerdas y un bajo continuo”.⁶⁶ Compuso muchas obras bajo la estructura de *aria da capo*. “Alto Giove”, es una de estas.

5.2 SINOPSIS

“Alto Giove” es un aria que pertenece a la ópera *Polifemo*. Ésta fue estrenada en el King’s Theatre de Londres el 1º de febrero de 1735 con un libreto de Paolo Rolli (1687-1765). En esta ópera fue que Farinelli hizo su debut en esa misma ciudad, sin embargo, *Polifemo* no tuvo tanto éxito como se esperaba.

Esta es una ópera en 3 actos que presenta a los personajes del mito grecorromano de Polifemo, Galatea y Acis. Polifemo es un cíclope, hijo de Poseidón quien está enamorado de la nereida (ninfa marina) Galatea, pero ésta, ama a Acis, un pastor hijo de Pan. Cuando el cíclope se entera de que su amor no es correspondido por Galatea, intenta asesinar a Acis lanzándole una roca.

⁶⁶Markstrom y Robinson, 2001.Tomo XX: 169 – 171.

Hay dos versiones respecto al desenlace de esta tragedia. Una dice que, antes de que sea aplastado por la roca, Júpiter (Zeus) lo convierte en un dios “río”. La otra dice que, Acis sí es asesinado. Galatea entonces, implora a su madre Toosa que lo convierta en una deidad marina. Sea cual fuere el final, Galatea y Acis permanecen juntos en el reino de los dioses: Acis como río y Galatea como ninfa acuática.

Existe otra versión de este mito que dice que Galatea sí ama a Polifemo (incluso engendran a tres hijos), pero cuando éste se entera de que Acis está enamorado de ella, Polifemo intenta matarlo lanzándole una roca, pero antes de que lo pudiera alcanzar, Acis se transforma en río, más no se sabe quién es el responsable de esto.

Rolli opta por la primera versión del mito, en donde Acis canta *Alto Giove*, como agradecimiento a Júpiter, por haberle concedido la inmortalidad en el reino divino.

5.3 ANÁLISIS MUSICAL

“ALTO GIOVE”

Estructura:



La dotación instrumental es de cuarteto de cuerdas y bajo continuo.

Como maestro de canto, Porpora “hacía mucho énfasis en la técnica vocal; su principio era desarrollar el control absoluto, particularmente en cuanto a agilidad, dinámicas y coloraturas a través de ejercicios rigurosos y constantes”.⁶⁷ No es de extrañarse que esta obra requiera de estos atributos además de un gran *fiato*.

RITORNELLO

Esta sección instrumental contiene, en términos generales, armonías usuales como el I, el IV y el V grados. En ciertas ocasiones como en el compás 5 y 6 de la siguiente fig. 1 encontramos un acorde de II grado disminuido como inflexión al IV seguido de un acorde de sexta italiana.

⁶⁷ *Ibid.*

El bajo va dibujando una línea continua descendente (flecha roja). Cuando no lo hace se presenta a manera de pedal (rectángulo azul).

Fig. 1

Alto Giove
Aria de Alto de la ópera *Fedra* Claudio Monteverdi

Monteverdi, "Alto Giove": 1, correo electrónico a Javier Medina Ávila.

Encontraremos también la composición de la melodía de las cuerdas agudas mediante el uso de figuras retóricas descritas por Nucius⁶⁸ en su *Musices Practicae* (1613) como *climax* y Burmeister en su *Musica autoschediastiké* (1601) como *auxesis*,⁶⁹ Es un motivo melódico que es copiado del motivo anterior pero se presenta una 2ª por arriba de éste.

El recuadro verde en el compás 3 muestra el primer motivo que es copiado en los compases subsecuentes. Notemos la armonía que presentan estos recuadros ya que en un puente (*ritornello*) posterior se presentará tanto las figuras retóricas de *climax/auxesis* como la armonía de manera muy similar.

⁶⁸ Wilson, Buelow y Hoyt. 2001, Tomo XXI: 264.

⁶⁹ *Ibid.*

SECCIÓN A

Porpora hace énfasis en las palabras clave de esta obra: la **gracia**, la **virtud**, la **vida inmortal** de la que fue dotado Acis. El haberse convertido en **soberano** del reino de los dioses gracias a **Júpiter** para así poder estar junto a su amada Galatea.

A

Alto **Giove**,
è tua **grazia**
è tuo **vanto**
Il gran dono di vita **immortale**
Che il tuo cenno **sovrano** mi fa.

Gran **Júpiter**,
es tu **gracia**
es tu **virtud**
el gran don de **vida inmortal**
del cual tú me has hecho **soberano**.

B

Ma il rendermi poi quella
già sospirata tanto
Diva amorose e bella
è un dono senza uguale come la tua beltà

Y al rendirme a éste (don)
por el cual he suspirado tanto,
Diva, amorosa y bella (Galatea)
es un don sin igual como tu belleza (Júpiter)

En la entrada de la voz vemos “Alto Giove” (fig. 2, c. 7 y 8). Porpora elige un silencio total de la instrumentación para presentarnos a quién se está dirigiendo Acis (a Júpiter).

Fig. 2

The image shows a musical score for the vocal part of 'Alto Giove'. It consists of two systems of staves. The top system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, indicating a total silence of the instrumentation. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a rest, and the piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A red circle highlights a specific passage in the vocal line.

Porpora, “Alto Giove”: 1, correo electrónico a Javier Medina Ávila.

En el compás 11 de la fig. 1 anterior, Porpora usa una figura retórica llamada *circulatio*,⁷⁰ (en rojo). Descrita esta por Kircher en su *Musurgia Universalis* (1650) como una manera de expresar, en este caso, la palabra “vanto” con un movimiento circular.

Tanto en la fig. anterior (c. 9 como en el 11 en círculo naranja) como en la siguiente fig. 3 (c. 12, en naranja), Porpora ornamenta la línea de la voz con cromatismos de la escala de *Fa* menor.

Fig. 3

The image displays four systems of musical notation for a vocal and piano piece. Each system consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The first system shows a red circle around a note in the vocal line. The second system has a yellow box around the vocal line with the marking 'V' and 'V/III'. The third system has a blue circle around a note in the vocal line. The fourth system has two blue circles around notes in the vocal line. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of eighth notes.

Porpora, “Alto Giove”: 2, correo electrónico a Javier Medina Ávila.

Notemos en esta figura la repetición del texto, en el compás 16 “Tuo cenno” logrando más énfasis en lo que está diciendo. Veremos también el desarrollo melódico por medio de *synonimias*.⁷¹ Descritas por Walther en su *Praecepta der musicalischen Composition* (1708). En este caso se presentan en los compases 17 y 18 en azul, sobre las notas del acorde de I grado.

⁷⁰ Op. Cit.: 267.

⁷¹ Ídem:264.

Toda esta sección **A** deambula en la tonalidad de *Fa* menor hasta que se llega a la parte del texto “Il gran dono” en la que Porpora emplea una inflexión al III grado.

No puede decirse que es una modulación, pues posteriormente escapará de este acorde. Sin embargo, pareciera que sí lo es, pues presenta repetidamente en la armonía la dominante (*Mi* bemol) del III grado (*La* bemol). Observar secuencia armónica desde c. 13 al 18 en naranja.

La melodía de la voz también nos lleva insistentemente a este V/III grado dominante, en flechas lila. Inclusive, el puente instrumental que le sigue a esta inflexión al III grado, el cual observaremos en la fig. 4 pareciera que nos lleva no a una inflexión sino que ya es una modulación al III grado. Sin embargo, posteriormente observaremos que no lo llega a ser

En la siguiente figura 4, el puente estará presentando los mismos motivos melódicos (*clímax/auxesis*) que observamos en el *ritornello*, pero ahora entre los grados III y V/III (recuadros verdes, compases 21, 22 y 23, fig. 4).

Este puente tiene una doble función armónica: parece reafirmar la tonalidad de *La bemol* mayor de la que veníamos, no obstante es una estancia pasajera, pues al arribar al compás 22, en donde se da la repetición del texto completo de la sección **A**, escapará de la tonalidad *La bemol* mayor para guiarnos poco a poco de nuevo a *Fa menor*. Observar siguiente figura, compás del 20 al 23.

Sin embargo, al entrar de nuevo la voz en el compás 23 (fig. 4), notamos que hay un cambio armónico. Es difícil imaginar por lo que está pasando Acis, pues esta parte de la sección **A**, es idéntica en texto pero muy diferente al “esperanzador” *La bemol* mayor que nos presentó en la página anterior.

En este mismo compás, podemos observar una serie de acordes que nos quieren llevar a distintos lugares lejos de *La bemol* mayor de donde veníamos. Sin embargo, parece una zona de confusión armónica. Tal vez Acis, se encuentra un poco confundido ahora que ha sido dotado de semejante virtud como la inmortalidad.

Vemos la intención de ir a un IV grado en el compás 24, llegamos a él en el 25 pero en el último tiempo del 26 nos lleva de nuevo al I. En seguida nos vuelve a presentar el IV con séptima, para por fin caer en la tónica de la pieza: *Fa menor*.

Fig. 4

20
22
24
26

II VI V/III
II V/III III III7
V/IV VI/IV IV VII
IV V/II I IV7

Porpora, "Alto Giove": 3, correo electrónico a Javier Medina Ávila.

SECCIÓN B

En esta sección, tal vez Acis se encuentre más decidido a aceptar su condición de inmortalidad (no debe ser fácil serlo). Inicia con una modulación a la tonalidad vecina de *La bemol* mayor abruptamente y se mantiene a lo largo de toda la sección.

Esta luminosidad característica de las tonalidades mayores puede ser copia fiel de la alegría de Acis (reflejada en un *tempo* más veloz de 3/8). La alegría de poder estar con su amada Galatea ("Diva amorosa e bella"). Acis, se siente agradecido antes que nada y continua dedicándole esta parte a la gran "beltà" de Júpiter.

La orquesta dobla en algunos compases la voz, como en el 39 al 41 y del 43 al 45 de la siguiente fig. 5.

Vemos también *climax/auxesis* en la línea vocal, compás 53, 54 y 55 en rojo . Las cadencias armónicas vuelven a ser familiares como en la sección **A**.

Fig. 5

The image displays a musical score for the vocal part of 'Alto Giove' by Porpora, spanning measures 35 to 60. The score is presented in a system with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is indicated as 'La b mayor' (B-flat major) in measure 35. The tempo is marked 'Alto'. The lyrics are written below the vocal line. Harmonic analysis is provided below the piano part, using Roman numerals. Measures 53, 54, and 55 are highlighted with red boxes, indicating a *climax/auxesis* in the vocal line. The score concludes with the instruction 'F.C. al Fine' in measure 60.

Porpora, "Alto Giove": 8, correo electrónico a Javier Medina Ávila.



REYNALDO HAHN

(1874 - 1947)

CAPÍTULO 6: R. HAHN

6. 1 CONTEXTO HISTÓRICO.

En este inciso pretendo situar las obras de Hahn en un contexto tanto musical como literario a partir de los poemas que él seleccionó para cada una de las obras que presento en estas notas al programa. Primeramente describiré las 3 primeras piezas pertenecientes a la juventud en que Hahn aún asistía al Conservatorio de París: *Si me vers avaient des ailes*, *L'heure exquise* y *L'Enamouré*. Posteriormente describiré *À Chloris*, pieza que fue compuesta en la madurez del compositor.

Charles Gounod y Jules Massenet (ambos considerados románticos) fueron algunos de los maestros de Hahn dentro del Conservatorio; no es de sorprenderse que sus primeras obras mantuvieran gran influencia del romanticismo. Por ejemplo, una influencia romántica que encontramos en las piezas que presento de Hahn es la de una melodía identificable y *cantabile* tanto de la voz como de la instrumentación. Aunque el acompañamiento del piano puede considerarse homofónico, podremos identificar también una melodía instrumental.

Todos los poemas que Hahn seleccionó para estas cuatro *mélodies* son poemas de amor. Sin embargo cada uno de los escritores de estos poemas pertenece a distintos contextos literarios:

- 1- Víctor Hugo (romántico) – poeta de *Si me vers avaient des ailes* (1888).
- 2- Paul Verlaine (parnasianista/simbolista) – poeta de *L'heure exquise* (1887–1890).
- 3- Theodore de Banville (parnasianista) – poeta de *L'Enamouré* (1892).
- 4- Theophile de Viau (librepensador del s. XVI) – poeta de *À Chloris* (1913).

1. En el primer caso, el texto proviene de uno de los mayores representantes del romanticismo francés, Víctor Hugo. Este poema nos invita a imaginar a través de analogías con la naturaleza. (una de las características del romanticismo).

2. Aunque Paul Verlaine fue considerado como simbolista en general, también perteneció a la corriente parnasianista. Ambas corrientes compartieron un mismo origen con Charles Baudelaire y su publicación de *Las flores del mal* (1857). Estos estilos eran característicos por oponerse a la “falsa sensibilidad”, a la exageración del sentimentalismo del romanticismo y la descripción objetiva. También solían rechazar lo convencional e incluso exaltar la decadencia.

Los parnasianistas amaban la belleza, “el arte por el arte”, gustaban de temas como la antigüedad clásica y les desagradaba la poesía personalizada de los románticos. Con el paso del tiempo, el parnasianismo se apegó mucho más a la versificación perfecta. En cambio, los simbolistas se inclinaron por un modelo de versificación

más libre y desdeñaron la claridad y objetividad del parnasianismo. En un poema simbolista hay una serie de analogías o “símbolos” que tienen que descifrarse.

Dentro de la colección de poemas de la *Bonne Chanson* en la cual figura *L'heure exquise*, encontraremos una gran influencia de corriente parnasianista. Adam Whidden menciona que “mientras la vida de Verlaine pudo haber sido muy distinta en 1870 a comparación de 1866, la poesía de la *Bonne Chanson* aún está basada gran parte en la postura estética con la que empezó en sus *Poèmes Saturniens*”.⁷² Estos poemas (1866) son ubicados en la estética parnasianista.

3. En el caso de *L'Enamouèè*, poema incluido en *Les Exilés* (1867) de Theodore de Banville, todo parece indicar que es un poema parnasianista. Se habla de una ninfa con una lira lo que nos permite relacionarlo con la preferencia por los mitos grecolatinos de esta corriente. También observamos una consonancia y estructura perfecta entre los versos. Al final del poema se observa un símbolo cuando se menciona un “cisne”. Jerónimo Martínez Cuadrado, de la Universidad de Murcia, asevera que “el cisne es un símbolo de “belleza” y que va a ser objeto predilecto de la poesía parnasiana y luego se mantendrá este concepto por los simbolistas”.⁷³

4. Por lo que respecta a *À Chloris*, Hahn se encuentra ya en una etapa más madura, en donde tal vez el impresionismo permeó un poco en su composición. En ella encontramos las remembranzas de un pasado antiguo. No resulta raro que Hahn haya tomado un poema del s. XVI de Théophile de Viau, un autor rebelde y homosexual con el cual tal vez Reynaldo se sentía identificado. Así pues, el resultado es una obra al estilo de J.S. Bach con una instrumentación homofónica en donde se distingue perfectamente una melodía instrumental.

6.2 DATOS BIOGRÁFICOS.

Reynaldo perteneció a una antigua familia de origen judío que se estableció en Hamburgo (Alemania) por varias generaciones. El padre de Reynaldo dejó esta ciudad en 1849 para dedicarse a los negocios en Venezuela. Allí nació Reynaldo y hasta sus 5 años cumplidos permanecieron allí. Posteriormente la familia Hahn se trasladó a París por cuestiones políticas.

En 1885, con tan sólo 11 años, Hahn ingresó al Conservatorio de esta misma ciudad. Estudió teoría musical con Lucien Grandjany y piano con Emilio Decombes. Un año más tarde, Hahn fue recomendado a Massenet para que lo aceptara dentro de su clase de composición.

⁷² Whidden, 2007: 64.

⁷³ Martínez, 2001-2002: 83

<http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/cisne-leit-motiv-poesia-parnasiana-simbolista-modernista/id/27812480.html>

Hahn como pianista y cantante comenzó a interpretar sus propias piezas (*mélodies*) en los salones de la burguesía francesa de la *belle époque*. Posteriormente tuvo una carrera prolifera como crítico y director de orquesta sobre todo alrededor de 1900. No obstante pasó largo tiempo escondido por su herencia judía durante la ocupación de Francia por los nazis entre 1940 y 1944. Su carrera en los grandes teatros tuvo que cesar. Este confinamiento lo llevó a escribir obras pequeñas como *Á Chloris*

SI ME VERS AVAIENT DES AILES
(1888)

En 1896 se publicó la primera colección de *20 mélodies* de R. Hahn, dentro de las cuales figuraba *Si me vers avaient des ailes*. Esta última fue compuesta para su hermana Maria, aunque la colección está dedicada a su gran maestro y amigo Lucien Grandjany quién murió en 1895.

En 1888 ya se había publicado *Si me vers avaient des ailes* en *Le Figaro*, un diario de gran respetabilidad en ese entonces. Aunque sólo tenía 14 años, Hahn fue introducido gracias a Sybil Sanderson (cantante) y Alphonse Daudet (novelista) al círculo social de ambos y al mundo de los salones burgueses de la ciudad cosmopolita de París.

6.3 ANÁLISIS DEL TEXTO

Poema por: Víctor Hugo (1802-1885).

| | Si me vers avaient des ailes | Si mis versos tuvieran alas |
|--------------|-------------------------------------|---------------------------------------|
| verso | | |
| | A | |
| 1 | Mes vers fuiraient, doux et frêles, | Mis versos volarían dulces y frágiles |
| 2 | vers votre jardin si beau. | a tu jardín tan bello. |
| 3 | Si mes vers avaient des ailes, | Si mis versos tuvieran alas, |
| 4 | comme l'oiseau. | como el pájaro. |
| | A' | |
| 1 | Ils voleraient, étincelles, | Volarían, destellantes, |
| 2 | vers votre foyer qui rit. | a tu pecho que sonrío. |
| 3 | Si mes vers avaient des ailes, | Si mis versos tuvieran alas, |
| 4 | comme l'esprit. | como el espíritu. |
| | A'' | |
| 1 | Près de vous, purs et fidèles, | Cerca de ti, puros y fieles. |
| 2 | ils accourraient, nuit et jour. | acudirían noche y día. |
| 3 | Si mes vers avaient des ailes, | Si mis versos tuvieran alas, |
| 4 | Comme l'amour | como el amor. |

* Notemos las rimas entre el verso 1 y 3 y entre el 2 y el 4.

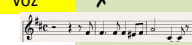
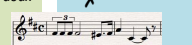
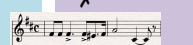
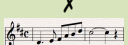
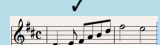

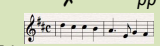
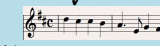
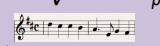
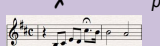
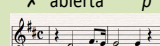
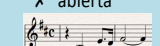
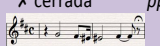
6.4 ANÁLISIS MUSICAL.

En el cuadro que presento a continuación como análisis encontraremos toda la obra ilustrada con el texto y los elementos musicales de la misma. La estructura es estrófica (**A, A' y A''**) es decir, cambia la estrofa mas no la melodía. En realidad las

tres secciones también se parecen musicalmente entre sí, en términos generales, pero para efectos de un análisis más minucioso hice esta separación para enmarcar sus diferencias.

Podremos observar que por cada sección o color se encuentran tanto el verso como los elementos de la música aplicados a él: ritmo, armonía, melodía y dinámica ubicados en el eje "Y", si lo vemos como un plano cartesiano, y se contraponen con el número de verso, la voz y el piano del eje "X".

Cuando encontremos las "palomitas" (✓) se referirá a que en ese elemento musical y en esa sección se encuentra igual en relación a las otras secciones. Cuando encontremos los taches (X) querrá decir que ahí se encuentra una diferencia en relación a las otras secciones y por debajo del tache aparecerá el fragmento musical para poder compararlo con ellas.

| verso | A | A' | A'' |
|-------|---|--|---|
| 1 | <p>Mes vers fuiraient, doux et frères,</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz X ✓ très doux</p> <p>piano ✓ ✓ I-vii+3/ii-V9</p>  | <p>ils voleraient, étincelles,</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz X ✓ p</p> <p>piano ✓ X I-V</p>  | <p>Près de vous, purs et fidèles,</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz X ✓ pp</p> <p>piano ✓ ✓ I-vii+3/ii-V9</p>  |
| 2 | <p>vers votre jardin si beau.</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ X mf</p> <p>piano ✓ I-V9</p>  | <p>vers votre foyer qui rit.</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ ✓ f</p> <p>piano ✓ I-V7/VI</p>  | <p>ils accouraient, nuit et jour.</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ X p</p> <p>piano X I-V7/VI</p>  |
| 3 | <p>Si mes vers avaient des ailes,</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ X pp</p> <p>piano ✓ X I-IV-V7-I</p>  | <p>Si mes vers avaient des ailes,</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ ✓ p</p> <p>piano ✓ X VI-vii°7maj-I</p>  | <p>Si mes vers avaient des ailes,</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ ✓ pp</p> <p>piano X X VI-vii°7maj-V</p>  |
| | <p>voz no existe</p> <p>piano no existe</p> | <p>voz no existe</p> <p>piano no existe</p> | <p>Si mes vers avaient des ailes,</p> <p>voz X X pp</p> <p>piano V/V - V</p>  |
| 4 | <p>comme l'oiseau.</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ X abierta* p</p> <p>piano X X V/V</p>  | <p>comme l'esprit.</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ X abierta* pp</p> <p>piano X X ii7 - iii7</p>  | <p>comme l'amour!</p> <p>ritmo armonía melodía dinámica</p> <p>voz ✓ X cerrada* ppp</p> <p>piano X X I 7maj-I</p>  |

* Se refiere a que melódicamente la frase queda abierta o cerrada, o sea tiene o no tiene la sensación de final.

Esta pieza es muy simple. Como veremos en el cuadro sólo hay un elemento de la música, ya sea ritmo, armonía, etc, que cambia en cada verso, lo que quiere decir, que los otros elementos se repiten o son casi idénticos.

Por ejemplo el piano lleva en toda la pieza arpeggios que van cambiando en armonía pero mantiene rítmicamente la figura de 4 dieciseisavos. Sólo en la sección **A''** cambia a tresillos. Asimismo, cuando la armonía se presenta igual entre las secciones siempre la presenta como arpeggio con las mismas notas como en un principio.

Un elemento que cambia constantemente en cada verso es el de la dinámica; un aspecto de las composiciones de Hahn es que poseen un amplia gama de los *pianos* y los *fortes*. Por ejemplo, observaremos que el texto “Si me vers avaiant des ailes” desea mantenerlos siempre en *piano*. La indicación de la dinámica más *forte* se encuentra en la **A'**: “Vers votre foyer qui rit” (sección azul del cuadro anterior), ya que la melodía va ascendiendo hacia la nota más aguda de toda la pieza: *Fa6*. Sin embargo, es curioso, que aunque la melodía sea idéntica en la parte **A''** (“Ils accourraient, nuit et jour”, c. 21 y 22 de la siguiente fig. 1) decida hacerla en *piano* y no en *forte* como en la sección **A'**. Esto puede explicarse porque en estos compases 21 y 22 se acerca ya el final; la pieza va descendiendo poco a poco con la indicación de un *très retenu* (c. 23), un *Encore plus lent* (c. 25) y aquí mismo nos marcará un *pianíssimo*: dinámica en la que desea terminar.

Fig. 1

Hahn, *Si me vers avaiant des ailes*: 4
http://imslp.org/wiki/Si_mes_vers_avaient_des_ailes_%28Hahn,_Reynaldo%29

Encontraremos que en el verso tres de cada sección siempre se encuentra el texto “Si me vers avaiant des ailes”. Sólo en la sección **A**” se vuelve a repetir este texto agregando un fragmento musical.

Una particularidad en cuanto a la armonía es que algunos acordes contienen una sazón exótica como son los acordes disminuidos pero con 7^a mayor. (compás 23 en verde, de la fig. 1) Fuera de estos, en realidad la pieza mantiene acordes muy comunes al romanticismo como lo son las disonancias de 7^a y 9^a.

Originalmente esta pieza fue compuesta en *Mi mayor*, pero se propuso para la edición de la colección en *Re mayor*.

L'HEURE EXQUISE
(1887 – 1890)

Esta *mélodie* pertenece al ciclo *Chansons grises* que Hahn compuso entre 1887 y 1890 en sus años dentro del Conservatorio de París. En 1890 se publicaron estas “Canciones grises” gozando ya de cierta reputación que le había traído su *mélodie* *Si mes vers avaient des ailes* (1888).

Este ciclo consta de las siguientes *chansons*:

1. *Chanson d'Automne*
2. *Tous deux*
3. *L'Allée est sans fin*
4. *En Sourdine*
5. *L'Heure exquise*
6. *Paysage triste*
7. *La bonne Chanson*

Todas estas canciones provienen de distintos poemas del escritor Paul Verlaine (1844-1896). Aparentemente, la selección y el orden que realizó Hahn para este ciclo no posee una lógica identificable.

Parece ser que el nombre de “*Chansons grises*” lo tomó Hahn también de un verso de Verlaine de su poema *Ars poética* (1875):

“Rien de plus cher que la chanson gris “no hay nada más querido que la canción gris
Où l'Indécis au Précis se joint”. donde lo indeciso y lo preciso se unen”.

En particular, *L'Heure exquise* (La hora exquisita), proviene del ciclo de poemas *La Bonne chanson* (1870) de Verlaine. Todos los poemas de esta colección son poemas de amor dedicados a su esposa Mathilde como un homenaje a los años de calma y felicidad marital en medio de su vida trágica y excéntrica.

Considero que el poema trata de dos amados contemplando una escena de naturaleza. La obra es muy descriptiva. Sin embargo no hace énfasis en los sentimientos de la pareja, sino en los detalles del paisaje: el estanque, la luna, el sauce, el viento. A pesar de esto, creo que en esta obra, si uno observa a fondo, logra describir los sentimientos pero de una manera no tan obvia o directa: la línea de la voz del cantante habla de que está maravillado con la sensación del presente de lo que le emana la naturaleza. Sin embargo, creo que el punto focal no es la naturaleza en sí, sino todo el amor, la paz y la complicidad de la pareja que ahí yace contemplándola.

Se dice que Verlaine mismo presencié la interpretación de *L'heure exquise* en voz de Hahn quien era un barítono. Esto explica que varias de sus *mélodies* fueran escritas en voz media para interpretarlas él mismo. El rango de *L'Heure exquise* deambula entre el *Si* 4 y el *Fa#* 6, un rango relativamente grave para mi tesitura de soprano coloratura. Sin embargo, creo que el sentimiento a plasmar con esta

obra es uno apacible, y creo que se logra en un tono más cercano a la voz hablada.

6.5 ANÁLISIS MUSICAL.

La estructura básica de la pieza es estrófica (**A**, **A'** y **B**) y se encuentra en *Si* mayor.

Un elemento clave de esta obra es la gama distinta de dinámicas de *pianos*. Con éstas pareciera que Hahn desea mantener un aire íntimo pero aún con contrastes. Es decir, que aún cuando toda la pieza se mantenga en un *piano* sigue habiendo contrastes con las indicaciones de *pp*, *ppp*, *delicatamente*, *discreto*. En total se encuentran dieciocho indicaciones de este tipo en una partitura que consta de tres páginas solamente.

Creo que Hahn tenía bastante claro lo que quería reflejar con este tipo de dinámicas, tanto, que era capaz de diferenciar entre la indicación de “discreto” y “delicadamente”.

También se asegura de indicarnos y llevarnos de la mano con algunas indicaciones de *tempo* escritas como, *tranquilo e dolce possibile*, *ancor piú tranquilo*, *a tempo*, *senza ritardare*.

Indicaciones también con ligaduras de fraseo demuestran aún más hacia dónde iba su discurso. Sin duda, como cantante y amante del texto, el acompañamiento no sólo está sujeto a la línea vocal sino que la complementa. Por ejemplo, cuando la voz está en *piano* (*p*), se indica *pp* en el acompañamiento. Esto quiere decir que la voz sigue siendo la que debe sobresalir.

Esta es una obra bastante sencilla armónicamente hablando. Usa con frecuencia los acordes I y VI y siempre con la misma disposición “melódica” de acorde desplegado con algunas notas de paso en el *piano*. Aunque el acompañamiento conste únicamente de arpeggios sí es posible distinguir una melodía.

Es interesante notar en la siguiente fig. 1 esta “melodía” cada dos compases (en cuadros rojos y naranjas) en el *piano*. Los círculos lilas encierran la melodía que resulta más *cantabile* o reconocible por ser un registro más audible que las notas anteriores a él, que son muy graves.

Además notemos que cada dos compases se presentan las armonías antes mencionadas: I y VI. Sólo en ciertas ocasiones el motivo melódico cambia armónicamente cuando así lo decide Hahn, por ejemplo en los compases 9 y 15.

Fig. 1

The Hour of Dreaming.
L'Heure exquise.

Tranquillo e dolce possibile *Respirato V.lto.*

Hahn, *L'heure exquise*: 1
http://imslp.org/wiki/7_Chansons_grises_%28Hahn,_Reynaldo%2

Algunas alteraciones (en azul en los compases 13, 14 y 15), dan un aire exótico a la obra. Muestran una posibilidad de otro tipo de escala. En estos mismos compases nos muestra una sensible al ii grado (*Do # menor*) y sensible también al quinto grado de *Do # menor*, o sea, *Fa (x)* doble sostenido.

Para entender un poco más la estructura de esta *mélodie* observemos a continuación el poema y después refirámonos a la fig. 2 perteneciente a la sección **A'** la cual tiene básicamente la misma estructura armónica que **A**, sólo que Hahn decide hacer esta sección más corta en cuanto a duración de compases.

El texto en **negritas** representa lo que llamaré “el verso” y el texto en *cursivas* lo llamaré “remate”.

A

**La lune blanche
luit dans les bois.
De chaque branche
part une voix
sous la ramée.**

O bien aimé[e]...

A'

**L'étang reflète,
profond miroir,
la silhouette
du saule noir
où le vent pleure.**

Rêvons, c'est l'heure.

B

**Un vaste et tendre
apaisement
Semble descendre
du firmament
que l'astre irise.**

C'est l'heure exquisite!

**La luna blanca
brilla en el bosque.
De cada rama
parte una voz
bajo el follaje.**

Oh, bien amada.

**El estanque refleja,
profundo espejo,
la silueta
del sauce negro
donde el viento llora.**

Soñemos, es la hora.

**Un vasto y tierno
sosiego
parece descender
del firmamento
que el astro irisa.**

¡Es la hora exquisita

Considero que los “remates” son una especie de declaración que redondea lo que viene diciendo el texto en negritas; una exaltación de los sentimientos que ha ido acumulando. Hahn hace notar en la partitura estos remates de la siguiente manera:

1. Toda la melodía del verso (en negritas tanto en el texto como en verde en la figura 2) suele presentarse con notas graves aunque al final suelen ascender melódicamente (flecha verde).
2. El “remate” (en cursivas) es donde presenta las notas más agudas dentro de toda la pieza. Creo que estas partes son el reto más importante que representa esta obra ya que, uno debe dar un gran salto interválico para llegar a la nota más aguda (en rojo). Sin embargo, debe uno hacerlo en un *pp*, y vocalmente esto es complicado.

Fig. 2

The image displays a musical score for the song "L'heure exquise" by Frédéric Hahn. It consists of four systems of music, each with a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Allegretto".

- System 1 (Measures 36-39):** The vocal line begins with the lyrics "Où l'on est si - si - si - si - si - si". A red circle highlights the first measure of the vocal line.
- System 2 (Measures 40-42):** The vocal line continues with "A - près de - de - de - de - de - de". A yellow box highlights the entire system.
- System 3 (Measures 43-46):** The vocal line continues with "de - de - de - de - de - de". A yellow box highlights the entire system.
- System 4 (Measures 47-50):** The vocal line continues with "de - de - de - de". A red circle highlights the first measure of the vocal line.

Hahn, *L'heure exquise*: 2
http://imslp.org/wiki/7_Chansons_grises_%28Hahn,_Reynaldo%29

En la parte **B** (siguiente fig. 3) también observaremos este ejemplo de estrofa (compás 52 al 57 en verde) y “remate” (compás 59 al 63 en gris). Sin embargo, sólo en esta ocasión, son separados por un pequeño puente instrumental (en azul, compás 58 y 59). Observamos también en círculo rojo el final de la obra, una nota que debe ejecutarse en *pp*.

Fig. 3

Hahn, *L'heure exquise: 3*

http://imslp.org/wiki/7_Chansons_grises_%28Hahn,_Reynaldo%29

Uno de los pasajes que más significado tiene para mí se encuentra en esta parte **B**: “Un vaste et tendre apaisement semble descendre” (compás 51 al 53). No tanto por lo que dice, sino por la melodía. Creo que esta reiteración de las notas *Re* y *Do*, es una perfecta alegoría de cuando uno está en un estado de exaltación sensitiva. Me imagino este pasaje estando con los ojos cerrados, en introspección, enfocándome en la felicidad que siente el personaje.

L'ENAMOURÉE (1892)

L'Enamourée, al igual que *Si me vers avaient des ailes* es una pieza que se encuentra dentro de la colección de *20 mélodies* publicadas en 1896. Así pues, *L'Enamourée* es escrita en 1892 cuando Reynaldo tenía 18 años y se la dedicó a la famosa cantante y amiga Sibyl Anderson. En ese año gana Reynaldo su tercer medalla de piano en el Conservatorio de París.

Esta obra fue escrita sobre un poema del libro *Les Exilés* (1867) de Théophile de Banville (1823-1891). Hahn recurrió a poemas de este autor en varias de sus composiciones.

Banville como parnasianista tenía una tendencia a desarrollar sus poemas entorno a temas grecolatinos. En el texto de *L'Enamourée* se retrata una especie de ninfa griega o mujer alada sosteniendo una lira.

6. 6 ANÁLISIS DEL TEXTO

Observemos cómo las rimas son consonantes, característica del parnasianismo.

L'Enamourée

La enamorada

A

Ils se disent, ma colombe,
que tu rêves, morte encore,
sous la pierre, d'une tombe:
Mais pour l'âme qui t'adore

tu t'éveilles ranimée,
ô pensive bien-aimée!

Ellos dicen, paloma mía,
que sueñas, aun muerta,
bajo la piedra de una tumba.
mas, por el alma que te adora,
te despiertas, reanimada,
oh, pensativa amada.

A'

Par les blanches nuits d'étoiles,
dans la brise qui murmure,
je caresse tes longs voiles,
ta mouvante chevelure,
et tes ailes demi-closes
qui voltigent sur les roses.

Por las blancas noches de estrellas,
en la brisa que murmura,
acaricio tus largos velos,
tu movediza cabellera
y tus alas a medio cerrar
que revolotean sobre las rosas.

A''

Ô délices! je respire
tes divines tresses blondes;
ta voix pure, cette lyre,
suit la vague sur les ondes
et, suave, les effleure,
comme un cygne qui se pleure!

¡Oh, qué delicias! Respiro
tus divinas trenzas rubias;
tu voz pura, esa lira,
persigue las olas sobre las aguas,
y, suavemente, las roza,
¡como un cisne que llora!

6.6 ANÁLISIS MUSICAL

La estructura de esta obra es estrófica: **A-A'-A''**. Todas las secciones son una variación de **A**, ya sea en la rítmica de la línea vocal y /o en la armonía o el ritmo del piano.

Por ejemplo, en la siguiente figura 6 se encuentra parte de la sección **A** y **A'**. La melodía de la voz es rítmicamente igual entre ellas, sin embargo, al comparar sus armonías son distintas (compás 12 con el 28, el 13 con el 29, y el 15 con el 30 y 16 con el 31).

Fig. 6

The image displays a musical score for 'L'Enamourée' by Hahn, comparing two sections, A and A'. Section A is shown on the left, starting at measure 10 and ending at measure 17. Section A' is shown on the right, starting at measure 28 and ending at measure 39. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Harmonic analysis is provided for both sections, with chords labeled as VII^o, VI, IV, and V 13. Colored boxes and lines highlight specific harmonic differences between the sections: a red box highlights the VI chord in A (measure 15) and A' (measure 30); a purple box highlights the IV chord in A (measure 13) and A' (measure 29); a blue box highlights the V 13 chord in A (measure 17) and A' (measure 31); and an orange box highlights the I chord in A (measure 16) and A' (measure 39). The piano part in A' features a 9th chord (9^a) in measure 39, which is also highlighted in blue.

Hahn, *L'Enamourée*: 2 y 4

<http://imslp.org/wiki/L%27%C3%89namour%C3%A9e_%28Hahn,_Reynaldo%29>

Armónicamente vemos acordes con 9^a (sección **A'**, compás 39), inclusive hasta 13^a (en azul).

Hahn compone la melodía de la voz con respecto al ritmo intrínseco que posee el poema. Es decir, si lo dividimos en pequeñas frases notaremos que siempre se dirige a la sílaba en negritas.

A

Ils se **disent**, ma colombe,
que tu **rêves**, morte encore,
sous la **pi**erre, d'une **tom**be:
Mais pour l'âme, qui t'**adore**
tu t'**éveilles**, ranimée,
ô **pensive**, bien-aimée!

Así pues usa el siguiente motivo rítmico, el cual se repetirá a lo largo de toda la obra.

Fig. 1



Hahn, *L'Enamourée*, compás 2 y 3.

<http://imslp.org/wiki/L%27%C3%89namour%C3%A9e_%28Hahn,_Reynaldo%29>

Notaremos que el acento melódico (mostrado en flecha azul) coincide con la sílaba grave de la palabra (como la sílaba que marqué en negritas en el texto anterior).

En algunas ocasiones veremos que cambia mínimamente el motivo en aras de ajustarlo al texto y/o para dotar de diversidad rítmica a la obra. Por ejemplo:

Fig. 2



Hahn, *L'Enamourée*, compás 26 y 27

<http://imslp.org/wiki/L%27%C3%89namour%C3%A9e_%28Hahn,_Reynaldo%29>

Observemos la siguiente figura 3 para poder relacionar la acentuación de las palabras a través de la rítmica.

Fig. 3

L'ÉNAMOURÉE
Poète de THÉODORE de BANVILLE

N° 8. à deux VOIX, SANS CHŒUR.

Re bemol Mayor

André lent.

pp

p

p très marqué

V9 I

V9 VI V7

IV V9 I

Hahn, *L'Enamourée*: 1

http://imslp.org/wiki/L%27%C3%89namour%C3%A9e_%28Hahn,_Reynaldo%29

En varias ocasiones acentúa la sílaba de la palabra mediante una apoyatura (flechas naranjas), o sea una disonancia que tiende a resolver en la siguiente sílaba/tiempo del compás. Las flechas azules caen en una nota del acorde (sin apoyatura).

La música de esta fig. 3 es un tanto escabrosa pues está hablando de un alguien que ha fallecido; se entiende que el registro sea relativamente grave. En la siguiente página el carácter cambia: se haya el triunfo del amor sobre la muerte. Es decir, a pesar de que la “enamorada” sabe que su amado está muerto bajo la piedra de una tumba, se despierta de su sueño reanimado por el amor hacia alguien.

Este cambio lo logra creando una melodía más aguda y “esperanzadora” con una serie de progresiones melódicas y armónicas, las cuales son copiadas de un elemento clave situado en el acompañamiento del piano: es una melodía recurrente que a continuación se observa:

Fig. 4 Voz del piano.



Hahn, *L'Enamourée*, compás 8,9 y 10; 16, 17 y 18; 25, 26 y 27; 31, 32 y 33

<http://imslp.org/wiki/L%27%C3%89namour%C3%A9_%28Hahn,_Reynaldo%29>

Esta melodía podremos ubicarla en el piano en la fig. 1 en los compases 8 y 9 en recuadro lila y en la siguiente fig. 5 en los compases 10, 16 y 17. Ahora bien, en la línea vocal (anacrusa al compás 10 al compás 14 en lila) se retoma este mismo patrón melódico pero ahora en la línea de la voz. Es aquí donde se sitúa el cambio anímico con respecto al texto.

La flecha roja muestra la línea descendiente que van dibujando las notas circuladas en rojo hasta que se rompe la progresión en el compás 15.

Fig. 5

Hahn, *L'Enamourée*: 2 y 4

<http://imslp.org/wiki/L%27%C3%89namour%C3%A9_%28Hahn,_Reynaldo%29>

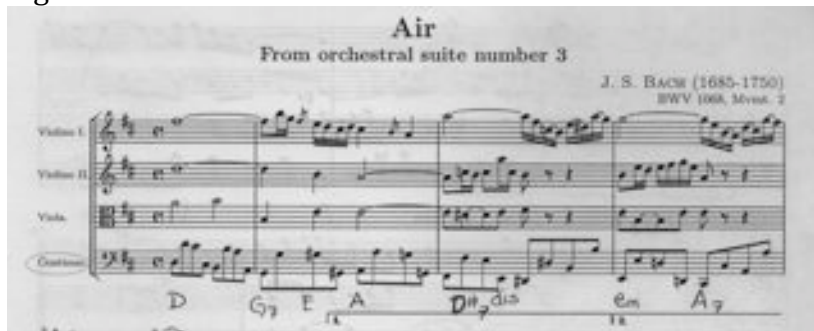
À CHLORIS
(1913)

Entre 1902 y 1914, se unió Hahn al Dreyfuss Affair. Francia estaba dividida en dos bandos: uno, encabezado por Alfred Dreyfuss defendiendo a los judíos y el otro bando, antisemita. Siendo Hahn judío, este conflicto lo llevó a que compusiera muchas obras pequeñas sin posibilidad de presentarlas públicamente. Así pues, escribe *À Chloris* en esta época de confinamiento como un homenaje a Johann Sebastian Bach tomando algunos recursos como los pastorales del renacimiento y del barroco. El nombre de “Chloris” era un nombre de ninfa o musa que solía encontrarse repetidamente en la literatura de estos periodos.

6.7 ANÁLISIS MUSICAL

El texto fue tomado de un poema del siglo XVI de un dramaturgo llamado Théophile de Viau (1590-1616). Esta *mélodie* es característica por tener este aire “antiguo”. Incluso, se le ha comparado con la suite para orquesta no. 3 (Aria en Sol Mayor) de J.S. Bach. Podemos comparar el bajo continuo de Bach con el bajo del piano de Hahn y notar el mismo modelo rítmico y melódico en la siguiente figura.

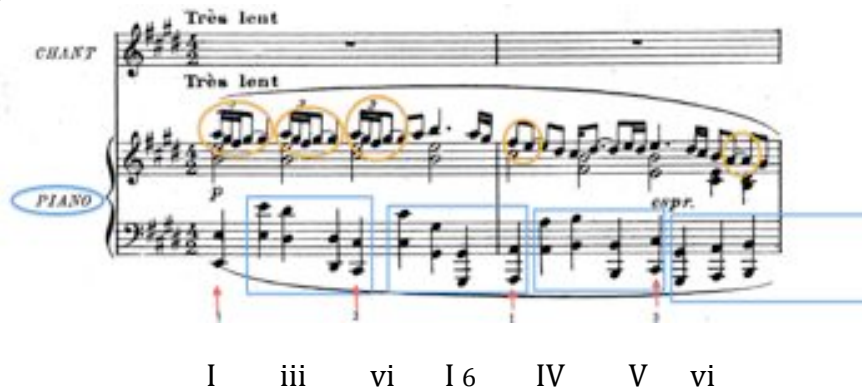
Fig. 1



Bach, J.S., *air en Sol mayor, suite no. 3*: primer sistema.

<http://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.3_in_D_major,_BWV_1068_%28Bach,_Johann_Sebastian%29>

Fig. 1.1 *Ritornello*




Hahn, *À Chloris*: 1, sistema 1.

<http://imslp.org/wiki/A_Chloris_%28Hahn,_Reynaldo%29>

El bajo de ambas obras se encuentra en continua variación armónica. Al menos encontraremos dos y hasta cuatro cambios de acordes por compás. Podemos notar un parecido de esta pieza con las danzas del s. XVII: *chaconne* y *passacaglia*. Ambas se caracterizan por tener un bajo repetitivo.

Podemos observar este bajo en la clave de Fa de la fig. 1.1 anterior. Además de que rítmicamente se presenta todo en negras, se identifica un motivo rítmico (en azul) que se repite. Este bajo repetitivo se rompe en el compás 6 y vuelve a aparecer en distintas partes de esta pieza (compases 8, 9, 12, 13, 16, 18, 20, 21 y 22).

Las figuras rítmicas en forma de “trinos o mordentes”  (circulados en amarillo, fig. 1.1) son un elemento importante de la obra. Representan una “voz” propia del piano, como si existiera una voz instrumental además de la voz cantada. Así mismo, las apoyaturas que retrasan la nota real y que crean una disonancia que rápidamente se resuelve, sin duda nos recuerda a los ornamentos propios del barroco. Casi puedo imaginar esta pieza tocada por un clavecín en la privacidad de un cuarto como solían representarse las *mélodies* en estos salones franceses.

La estructura básica de esta pieza es **A, B, C**.

La parte **A** comienza con la tonalidad de *Mi* mayor y al final de esta estrofa hace una inflexión a la dominante (en negritas, el cual corresponde al compás 7 de la fig. 2). Veamos esto dentro del texto:

| A | |
|---|--|
| S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes, (mais j'entends que tu m'aimes bien,) | Si es verdad, Chloris, que me amas, (Y he oído, que bien me quieres,) |
| V7 / V | |
| je ne crois pas que les rois memes aient un bonheur pareil au mien. | no creo que ni los propios reyes posean una felicidad semejante a la mía. |

Podremos observar en este compás 7 cómo es que la inflexión a la dominante llama nuestra atención a la parte más significativa de la sección **A**: “**No creo que ni los propios reyes posean una felicidad semejante a la mía**”.

Fig. 2

The image displays a musical score for 'Chloris' by Reynaldo Hahn. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into systems, with measures 7, 9, 11, and 13 marked. The piano part includes harmonic analysis with Roman numerals: I, II, VI, I, G, IV, V, I, vi^o/III, III, and VI. Section B is indicated by a bold letter 'B' above the vocal line at measure 10. Section C is indicated by a bold letter 'C' above the vocal line at measure 13. The lyrics are in French: 'mi, ses Amis et beaux parvis... en miroir.', 'Que la mort serait importé... de à re.', 'vie plus... par sa forte... de l'air... des lieux?', and 'Tout se gâche et de l'air... a... Ne cherche point ma beauté.'

Hahn, *Á Chloris*: 1, sistema 2.

http://imslp.org/wiki/A_Chloris_%28Hahn,_Reynaldo%29

En el compás 8 observaremos el regreso del *ritornello* a manera de puente para arribar a la parte **B** en el compás 10.

En esta sección **B** se cae en un II grado (en el texto, en negritas) y pasa también por una inflexión de vii^o/III (cursiva) para caer en un III grado (mayúsculas). Así pues esta sección se caracteriza por estar en dos tonos vecinos de *Mi* mayor: *Fa#* menor (II) y *Sol#* menor (III). Ubiquemos el texto de esta parte **B** a partir del compás 10 al 13 de la figura anterior.

B

Que la mort serait importune
a venir *changer ma fortune*
pour la félicité des CIEUX !

¡Que inoportuna sería la muerte
si viniera a cambiar mi fortuna
por la felicidad de los cielos!

También hay un cambio en cuanto al acompañamiento (fig. 2, compás 10 al 12 $\frac{1}{2}$): una melodía del piano sin acordes. En el compás 12, en el tercer tiempo, volvemos al motivo familiar de los “trinos” en rojo.

Otra de las características armónicas de esta pieza son las notas blancas o de mitad que soportan cada uno de los “trinos” (remarcadas en recuadros azules de la fig. 4). Estas notas blancas se sitúan en toda la pieza y generalmente son parte del acorde. Las disonancias constantes se dan por consecuencia entre las notas blancas y los trinos. Sin embargo, el acorde “descansa” y/o se complementa inmediatamente con la ligadura del trino a la siguiente nota negra. Es decir:

Fig. 4



También en la fig. 2 anterior podremos ver el inicio de la sección **C** en el compás 13. Aquí el texto importante reside cuando dice “el premio de la gracia de tus ojos” como punto clímax (observar el siguiente texto en negritas). La cadencia característica de esta sección se encuentra en este punto. Observar fig. 3 compás “Au prix des grâces” en el compás 15 de la siguiente figura. Recae en un II7 grado.

C

Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
ne touche point ma fantaisie
Au prix des grâces de tes yeux.

Todo cuanto dicen de la ambrosia
no impresiona a mi fantasía
ante la recompensa de tu mirada.

Hahn decide repetir todo el texto de la sección **C** para preparar un clímax a través de un ascenso continuo que inicia desde el compás 16 (flecha roja de la siguiente fig. 3) hasta llegar a la nota circulada en rojo (*Mi*= “*Au prix*”) en el compás 18, nuevamente sujeto al punto álgido del texto “el premio de la gracia de tus ojos”.

Fig. 3

Hahn, *Á Chloris*: 3, sistema 1.

http://imslp.org/wiki/A_Chloris_%28Hahn,_Reynaldo%29

Para finalizar la línea vocal vemos un cambio de compás muy singular en esta misma parte de 4/2 a 2/2 en verde, compás 18. Es probable que aquí se amerite un *rallentando* no sólo por el cambio de compás sino porque proviene de un éxtasis y tiene sentido un descenso en varios sentidos: en cuanto a *tempo* y también en cuanto a expresión vocal.

Esto último podremos ubicarlo en el último tiempo del compás 18 (fig. 3) ligado al primero del 19: la nota *La*, es una nota de registro medio que vocalmente se

siente cómoda, y auditivamente, este cambio de registro también se siente tranquilo y como un final.

Sin embargo, el acompañamiento, a manera de coda, sigue con la majestuosidad del *ritornello* en el compás 20, pero también mediante un descenso gradual en cuanto a dinámica.

Para mí, la magia de esta obra radica en su carácter íntimo. Hahn es muy sencillo pero atinado. Usa pocos elementos pero los correctos para crear las atmósferas.

En mi recital público tendré especial cuidado en hacer notar los pasajes que me emocionan de esta pieza. En los recuadros color lila (fig. 3) hay tres “momentos” que deseo cuidar con mucha sutileza.

1. El primer motivo melódico (compás 15 en lila) me emociona y creo que es por la disonancia que presenta la séptima de ese acorde.
2. El segundo motivo en lila, compás 16 es por la efímera disonancia que muestra el *Fa* en la nota de la clave de Sol del acompañamiento.
3. Y el tercer motivo se encuentra en el compás 18 último tiempo. A manera personal me gusta auditivamente el cambio de la tónica a un II grado.

CAPÍTULO 7: COROLARIO

7.1 CONCLUSIONES

Si bien, las notas al programa son un análisis limitado de las obras que presentaré en mi examen profesional, no por ello resultó un trabajo menos arduo. Finalmente requirió de una cierta metodología. A continuación describo los puntos más importantes que me brindó la realización de este trabajo.

Aprendí que la mejor forma de vaciado de información en las fichas bibliográficas es poner la idea principal con mis propias palabras. De esta manera la información estará pasando por un proceso de comprensión. Además es esencial anotar todos los datos de la fuente proveniente para ir construyendo la bibliografía.

Ahora sé que no debo de asumir o hacer afirmaciones antes de estar bien informada. Sé que es posible defender mis puntos de vista y enfrentarme ante personalidades que son más experimentadas que yo en el tema. Para esto debo de acudir a las fuentes de información más fidedignas posibles. Aún mejor es encontrar a alguien reconocido que comparta estos puntos de vista para poder fundamentar mi perspectiva.

En cuanto a la redacción es importante no dar por hecho que los lectores de mi escrito tienen la misma información que yo. Se recomienda que la escritura no sea rebuscada, sino clara y puntual, casi como si fuera escrita para una persona que no conoce del tema.

El hacer declaraciones como una verdad absoluta debe ser evitado. Consideremos que los libros e investigaciones son un intento de reflejar la vida y obra de otros, por lo tanto es difícil lograr una imagen certera cuando se habla de alguien; y más si éste pertenece a una época, idiosincrasia y costumbres que el autor no puede atestiguar.

Pienso que todo lo anterior es una herramienta valiosa para que se pueda realizar un trabajo de esta índole de manera más asertiva y efectiva en ocasiones futuras.

En cuanto al aprendizaje teórico no sólo conocí el contexto de los compositores y de sus obras sino las principales características del periodo barroco y del s. XIX.

En un principio mi interés había sido el comparar el estilo barroco de las piezas que presento con las *mélodies* de Hahn en términos de ortodoxia y libertad, es decir: a lo largo de la historia de la humanidad se han presentado sistemas de "rigor" (en este caso, del barroco) de los cuales deviene la "rebeldía" (en el caso

de las obras de Hahn, el estilo romántico), y después de ésta, surge un periodo que de nuevo pretende poner orden. Fue afortunado cómo se atisbaba como verdadera esta suposición a lo largo de mis lecturas.

Barroco.

En este periodo la **iglesia** trató de mantener alineados a aquellos que tenían ideas liberales. No obstante, no todo el barroco está dictado por la iglesia. La **aristocracia**, en específico Luis XIV de Francia, perdió las dimensiones de sí mismo y sus causas no eran para la iglesia sino para enaltecer su grandeza al declarar “Yo soy el estado”. Mientras tanto, las ideas latentes de liberación se engendran en otro grupo fuera de los dos poderes antes mencionados: **los intelectuales**. Un ejemplo de esta lucha de intelectuales en cuanto a lo establecido en contra de la innovación sería la contienda de la *querelle des buffons* (Lullistas Vs. Ramistas).

La retórica musical es un concepto que yo desconocía antes de la abordar estas notas. Ahora sé que los compositores del barroco componían en base a figuras retóricas con el propósito de asemejar el lenguaje musical al hablado para engendrar una especie de afecto o sentimiento específico. Lo cual quiere decir que la importancia en el barroco era el mensaje/texto por sobre la música. Sin embargo con el paso del tiempo, esta última ganando terreno sobre la palabra; es decir, la música llegaba a ser compuesta para ser escuchada por la música misma sin forzosa necesidad de contener texto o ser éste el objetivo principal a transmitir.

Fue agradable y decepcionante a la vez, saber que los compositores que uno admira son más humanos de lo que parecieran. A pesar de su genialidad Porpora y Vivaldi murieron en la pobreza, y esto me resulta inconcebible.

El que Vivaldi y Porpora

Reynaldo Hahn.

Para mi sorpresa las *mélodies* que interpretaré de este compositor presentan más características románticas que impresionistas. Así pues, mi análisis del s. XIX se abocó más hacia el romanticismo: un periodo de ensimismamiento en el cual creo que sentían tanta incertidumbre ante lo que les depararía el futuro y tanta decepción del pasado que resultaba necesario un refugio dentro de sí mismos y una manera exaltada de expresión; más bien como una catarsis.

En este periodo se nota una mayor libertad en cuanto al uso de armonía a comparación del barroco. Lo anterior podemos corroborarlo en el modo en que Hahn compuso *À Chloris* con una armonía más “simple”, a diferencia de sus demás *mélodies* con el uso de 9as. y 13as.

7.2 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Agradezco a mis maestros de canto Javier Medina Ávila y Edith Contreras Bustos, el haberme brindado las herramientas para compartir las siguientes recomendaciones:

Barroco.

En este periodo la ornamentación francesa difiere de la italiana. Al desarrollar nuestras melodías en las *arias da capo* debemos tener en cuenta que mientras que los italianos gustan de un lucimiento vocal por medio de la añadidura de muchas notas (coloraturas), los franceses son más reservados. Estos no son muy partícipes de alterar demasiado la melodía. Como vimos en las piezas francesas los únicos ornamentos que empleaban eran mordentes y apoyaturas. Personalmente, promuevo que cada cantante realice su propia ornamentación en el *aria da capo* sin copiar demasiado la de otros cantantes.

Algunas obras como “Alto Giove”, “Sposa son disprezzata” y “Ombra fedele anch’io” requieren un gran *fiato*. Me resultó muy benéfico hacer ejercicio cardiovascular además de vocalizar las más veces posibles en la semana para fortalecer el diafragma.

En el caso del motete *In furore iustissimae irae* RV 626 y específicamente del cuarto movimiento (*allegro*) en donde encontraremos frases con coloraturas que se ejecutarán a gran velocidad se recomiendan los siguientes puntos:

1. Las coloraturas no deben pensarse como notas separadas sino como parte de una frase que tiene una lógica, es decir un punto hacia dónde crecer y decrecer.
2. Deberá ubicarse el punto álgido de esta frase. En la vocalización será ideal que se estudie de manera separada esta frase una y otra vez para que se retenga en la memoria corporal.

En la siguiente figura 1 tomaremos un ejemplo de lo anterior. La frase ha sido seleccionada en lila y el punto álgido se indica con flecha roja.

Fig. 1

The image shows a page of a musical score for Vivaldi's 'Allegro' (RV626). The score is for a full orchestra, including Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass, and Piano. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is one flat (F major). A red box highlights a specific passage in the Cello/Double Bass part, which consists of a series of eighth notes.

Everett, RV626, Vivaldi, 1987: 26.

Así pues se recomienda vocalizar repetidamente la conducción a este punto álgido, es decir:

The image shows a short melodic phrase in G major, 3/4 time. The notation consists of a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter rest.

Al cantar el aria de principio a fin, se sorprenderán de que ahora las frases tienen una "lógica"; no se oye plano o monótono porque hay un punto de éxtasis y, por lo tanto, se vuelve más melódico y más dinámico.

Reynaldo Hahn.

Cuando se aborde una pieza de este compositor debe analizarse especialmente el texto.

En *Si me vers avaient des ailes*, *L'Enamouré* y *L'heure exquise* la estructura es estrófica (A, A', A''), es decir, que cambia la estrofa pero no la melodía. Deben compararse las frases del poema con las frases musicales ubicando los puntos climáticos en ambos y determinar cuál es la frase que conlleva el clímax de toda la obra. De esta manera se podrá lograr una diferenciación entre estas melodías "iguales" además de la ayuda de las indicaciones de agógica y dinámica en partitura.

Para las *mélodies* antes mencionadas podrá resultarnos útil hacer un *storyboard* o secuencia de imágenes con base en el texto que podamos tener presentes a la hora de la ejecución en aras de transmitir las diferentes escenas que describen los poemas.

Debemos de tomar en cuenta que la mayoría de las piezas de Hahn están escritas para barítono (su tesitura); de tal modo que se recomienda buscar una tonalidad que le acomode a uno.

El francés es una lengua que se posiciona en una parte alta de la caja de resonancia de la cara (nariz y frente). Además contiene muchas vocales que se dan de manera nasal. Por lo tanto, una manera asertiva de vocalizar y ejecutar las *mélodies* de Hahn es tratar de colocar toda la obra, desde la altura de la nariz hacia la parte superior de la cabeza (en tanto el agudo lo requiera). De esta manera se logrará una pronunciación más adecuada.

Con esta colocación podrá ser resuelta también la variedad en cuanto a la dinámica que nos requiere Hahn. En tanto más concentrado esté el sonido en el resonador superior del cráneo más podrá tenerse un control de su volumen.

En algunos pasajes en donde nos enfrentemos con un salto amplio como el de una 6ta. ascendente o más, se debe ligar las notas de dicho intervalo por medio de un ligero *portamento*.

Finalmente quisiera reiterar mis agradecimientos a todas las personas que hicieron posible tanto este trabajo escrito como mi trabajo vocal: Mtro. Elías Morales Cariño, Dr. Felipe Ramírez Gil, Lic. Víctor Barbosa, Lic. Javier Medina Ávila y Mtra. Edith Contreras Bustos.

BIBLIOGRAFÍA

- Béhague, Gerard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Tomo XVII Macmillan Publishers Limited, Londres 1980, pág. 617.
- Biblia sacra Vulgata, Hosea 14:1, dominio público. Acceso 24 julio 2012.
<<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hosea+14%3A1-9&version=VULGATE#fen-NIV-22284a>>
- Booker, George y Haltom, Troy, Acceso 16 Jul 2012
<http://www.christadelphianbooks.org/agora/bible_books/lament17.html>
- Broome, Peter y Chesters Graham, *An Anthology of Modern French Poetry (1850-1950)*, Cambridge University Press, Inglaterra, 1976.
<<http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9780511519475&cid=CBO9780511519475A057>> Acceso 18 Jul de 2012.
- Brunold, Paul, *Oeuvres Complètes de François Couperin*, Editions de L'oiseau-Lyre, Mónaco 185, Tomo V, pág 9 – 20.
- Buelow, George J. "Rhetoric and music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Tomo XV, Macmillan Publishers Limited, Londres 1980, pág. 793.
- Cantata editions
<http://www.cantataeditions.co.uk/shared/main_search.php?ref=porporaproject>
- Cartas Martín, Iván, *Universidad Complutense de Madrid*. Acceso 17 Jul 2012
<<http://www.icono14.net/revista/num5/articulo8.3.htm>>
- Cooper, Martin, *The New Oxford History of Music. The Modern Age*, Tomo X, Oxford University Press, 1974. págs. 80 y 81.
- Couperin, François, *L'art de toucher le Clavecin*, Premier Livre, Alfred Publishing Co., Inc., 1974, pág. 38.
- Couperin, François, *L'art de toucher le Clavecin*, edición Margery Halford, Acceso 12 Jul 2012.
<http://books.google.com.mx/books?id=CecBsvk7Oz0C&pg=PA14&lpg=PA14&dq=couperin+ornamentation&source=bl&ots=VQ2ArTSo4g&sig=4wsldWX02GHryKycdY_qbnYEAX8&hl=es&sa=X&ei=9ympT_WHFcO_gAekxPC9AQ&ved=0CFsQ6AEwBQ#v=onepage&q=couperin%20ornamentation&f=false>
- Chrichton, Ronald, "Camille Saint-Saëns", *Heritage of Music: Nineteenth Century* Michael Raeburn and Alana Kendall, Oxford University Press, Estados Unidos, 1989, págs. 124 – 125.
- Christensen, Thomas, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, Reino Unido 1993.
- Columbia University Press. Acceso 17 Jul 2012.
<<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Verlaine,+Paul>>
- Corbieau, Gerard, *Farinelli: Il Castrato*, (película), 1994.
- Deleyto Alcalá, Ignacio. Acceso 20 Jun 2012
<<http://www.filomusica.com/filo68/bajazet.html>>

- Dill, Charles, *Monstrous Opera. Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton University Press, Estados Unidos, 1998. pág. 57 – 105.
- Dill, Charles, *The Creative Process in Rameau's Castor et Pollux*, Broude Brothers, New York, 1993. pág. 93-106.
- Dizionario dell'Opera Baldini & Castoldi. Acceso 5 Jul 2012.
<<http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi?azione=ricerca&tipo=OP&id=10845>>
- Donington, Robert. "Ornaments", *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres, 1980. Tomo XIII, pág. 862 y 863.
- Donington, Robert, *The interpretation of early music, Performer's Guide to Baroque Music*. Faber and Faber, Londres, 1963, págs. 291, 197 y 201.
- Enciclopedia Británica. Acceso 2 de Jul 2012
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/445625/passacaglia>>
- Enciclopedia Libre Universal en Español. Acceso 4 Abril 2012
<http://enciclopedia.us.es/index.php/Guerra_de_los_Treinta_A%C3%B1os>
- Enciclopedia Libre Universal en Español. Acceso 23 Jun 2012
<http://enciclopedia.us.es/index.php/Mitolog%C3%ADa_griega>
- Etienne, Jean-Christophe, Association Reynaldo Hahn. Acceso 2 de Jul 2012.
<<http://reynaldo-hahn.net>>
- Everett, Paul, *Antonio Vivaldi, In furore iustissimae irae RV 626*, Fondazione Giorgio Cini Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Universal Music Publishing Ricordi, Italia, 1987.
- Faulhaber, Michael. "Jeremias", *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 8. Robert Appleton Company, Nueva York 1910. Acceso 9 de Jul 2012.
<<http://ec.aciprensa.com/wiki/Jerem%C3%ADas>>
- Fleming, William, *Arte, Música e Ideas*, McGraw Hill, México, 1989. pág. 192 – 257.
- Fubini, Enrico, *La Estética Musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barral Editores, Barcelona 1971. pág. 13 – 154.
- Fuller, David y Higginbottom, Edward. "Couperin, François", *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres, 1980. Tomo IV, pág. 860 – 871.
- Frandsen, Mayr E., *Crossing confesional Boundaries, The Patronage of the Italian Sacred Music in Seventeenth- Century Dresden*, Oxford University Press, 2006. Acceso 12 de Jul 2012.
<http://books.google.com.mx/books?id=MYlt19lUsDEC&pg=PA322&lpg=PA322&dq=variatio+passaggio+bernhard&source=bl&ots=lWv22vX65V&sig=zBba5rU3mOsfy-EczDcq_AlO_b4&hl=es-419&sa=X&ei=vQv_T9qdGsOg2QWdhrXBBA&ved=0CFAQ6AEwAg#v=onepage&q=variatio%20passaggio%20bernhard&f=false>
- García del Busto, José Luis. Acceso 22 Mayo 2012
<<http://www.orfeoed.com/guia/guia43.asp>>
- Girdlestone, Cuthbert, *Jean Philippe Rameau, His Life and Work*, Dover Publications, Inc. Nueva York 1969.

- Gomez Burgara, Carlos A., Watchtower library. Acceso 20 Jul 2012.
<<http://burgara-despertadatalaya.blogspot.mx/2012/06/puntos-sobresalientes-lamentaciones-1-5.html>>
- Hahn, Reynaldo .“*On Singers and Singing*”, *Lectures and an Essay*, Amadeus Press, Reino Unido, 1990, pág. 9 – 21.
- Hamel, Fred & Hürlimann, Martin, *Enciclopedia de la Música*, Tomo I, Grijalbo, México, 1987. pág 153-177.
- Heller, Karl, *Antonio Vivaldi, The red priest of Venice*, Amadeus Press, Portland Oregon y Hong Kong, 1997, pág. 1 – 35 y 118.
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Acceso 14 Mar 2012.
<http://www.ocba.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=303&Itemid=18>
- Kolneder, Walter, *Antonio Vivaldi, His Life and Work*, Faber and Faber, Londres, 1970. Pág 156-164.
- La Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1974, pág. 894.
- Lalo, Charles, Bosquejo de una Estética Musical Científica, Daniel Jorro, editor, Madrid 1927, pág. 419.
- Maillard, Jean, *Couperin*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid 1978, pág. 8
- Markstrom, Kurt y Robinson, Michael F. “*Porpora, Nicola*”, *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001. Tomo XX, pág. 169 – 171.
- Martínez Cuadrado, Jerónimo, *El Cisne, Leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista*. Anales de Filología Francesa, no 10, 2001 -2002, Universidad de Murcia. Acceso 18 Jul 2012.
<http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/cisne-leit-motiv-poesia-parnasiana-simbolista-modernista/id/27812480.html>
- Massenkeil, Günther. “Lamentations”. *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres , 2001. Tomo XIV, pág. 188 – 190.
- Medina Ávila, Javier, *I Castrati, su música*, “Trabajo de titulación”, México, D.F., 2007, pág. 63.
- Mellers, Wilfrid, *François Couperin and the French Classical tradition*, Dover Publications, Inc. New York, 1968.
- Morlock, Frank J. Acceso 24 Jul 2012.
<<http://www.munseys.com/diskone/castor.htm>>
- Neumann, Frederick , *Ornamentation in baroque and postbaroque music*, Princeton University Press, Reino Unido, 1978. pág 203.
- Nouveau, Germain y Delahaye, Ernest, Dessins inédits de Paul Verlaine*, Gallimard, Paris, 1949. Acceso 26 Jun 2012.
<<http://www.kb.nl/bc/koopman/1931-1939/c23-en.html>>

- O'Connor, Patrick. "Hahn, Reynaldo". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001. Tomo X, pág. 663-664.
- Palmer, Christopher, *Impressionism in Music*, Charles Scribner's sons, Nueva York 1973, pág. 13-47.
- Palmer, John. Acceso 4 Jun 2012
<<http://www.allmusic.com/artist/reynaldo-hahn-q7408/biography>>
- Pérez Perazzo, Jesús Ignacio, *Histomúsica I, Hitos de nuestro sistema musical, Volumen I. Desde los orígenes hasta el siglo XVII*, Asociación Nacional de directores de Banda, Venezuela, 2011. Acceso 14 Mar 2012.
<http://www.histomusica.com/libros/hitos.php?capitulo=26>
- Pérez Sevilla, G. *Historia de la música y sus compositores*. Tomo V, Euroliber, Barcelona, 1992, pág. 969-971
- Porpora Nicola, "Alto giove", partitura, Correo electrónico a Javier Medina Ávila. 1º Feb. 2011.
- Tunley, David, *Couperin*, British Broadcasting Corporation, Londres, 1982.
- Richter, Maurice, La Folia, Online Music Review, 1999. Acceso 16 Jul 2012
<<http://www.lafolia.com/archive/mrichter/mrichter199908french.html>>
- Robinson, Michael F. "Broschi", *The New Grove Dictionary of Opera*, Sadie, Stanley Tomo I, MacMillan Press Limited, Londres 1992, 1994. pág. 615.
- Roche, Jerome, *The New Oxford History of Music*, Anthony Lewis and Nigel Fortune, London Oxford University Press, Nueva York y Toronto, 1975. Tomo V, pág 350-354.
- Sanderson, James. Acceso 3 Jul 2012.
<<http://www.porporaproject.com/>>
- Sandler, Graham. "Tragédie en musique". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001. Tomo XXV, pág. 682-686.
- Sandler, Graham. "Rameau, Jean-Philippe". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001. Tomo XX, pág. 778-798.
- Shapiro, Norman. Acceso 9 Jul 2012.
<<http://www.poetryfoundation.org/poem/242786>>
9 de julio de 2012.
- Talbot, Michael. "Vivaldi, Antonio". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001. Tomo XXVI, pág. 817 - 843.
- Torre, Esteban, *El ritmo del verso*, Universidad de Murcia, España, 1999, pág. 96
- Valera, Reina, "Lamentaciones", Sociedades Bíblicas Unidas, USA, 1998.
<<http://linajeescogido.tripod.com/AnalisisLibrosSagrados/Lamentaciones/Lamentaciones.htm>>
- Walter Hill, Johann, *La música barroca*, Ediciones Akal, Madrid, 2008, págs. 426 y 427.
- Whidden Seth, *Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Editions Rodopi, B.V., Amsterdam-Nueva York 2007, págs. 45 - 69.

Wilson, Blake, Buelow, George J. y Hoyt, Peter A. "Retórica y Música". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001. Tomo XXI, pág. 260 - 275.

Wolff, Hellmuth Christian, *The New Oxford History of Music*, Anthony Lewis and Nigel Fortune, London Oxford University Press, Nueva York y Toronto, 1975. Tomo V, pág. 73-74, 99.

ANEXO 1

Autor: François Couperin
Obra: *Première Leçon de Ténèbres*
Traducción: La Biblia: Lamentaciones

Incipit Lamentatio
Jeremiae Prophetae

Aleph
Quomodo sedet sola civitas
Plena populo?
Facta est quasi vidua,
Domina Gentium:
Princeps provinciarum
Facta est sub tributo.

Beth
Plorans ploravit in nocte,
et lachrymae ejus in maxillis ejus:
Non est qui consoletur,
Qui consoletur eam ex omnibus charis ejus
Omnes amici ejus spreverunt eam
Et facti sunt ei inimici,

Gimel
Migravit Juda propter afflictionem
Et multitudinem servitutis.
Habitavit intergentes,
in venit requiem:
Omnes persecutores ejus
apprehenderunt eam
Inter angustias.

Daleth
Viae Sion lugent;
eo quod non sint qui veniant
Ad solemnitatem.
Omnes portae ejus destructae,
Sacerdotes ejus gementes,
Virgines ejus squalidae
Et ipsa oppressa amaritudine,

Aquí empiezan las lamentaciones
de Jeremías, el profeta.

Aleph
¿Cómo está sentada solitaria la ciudad
llena de pueblo?
Ha quedado como una viuda
la señora de las naciones:
Princesa de las provincias,
la han hecho tributaria.

Beth
Llora amargamente de noche,
y sus lágrimas en sus mejillas:
No hay quién la consuele,
entre todos sus amados.
Cada amigo la ha despreciado
y se convirtieron en sus enemigos.

Gimel
Marchó Judá a la aflicción
y a la servidumbre.
Habitó entre las naciones
y no halló reposo:
Todos sus persecutores
se apoderaron de ella
entre las angustias.

Daleth
Los caminos de Sion están de luto;
porque no hay quien venga
a las solemnidades.
Todas sus puertas destruidas,
Los sacerdotes gimiendo,
Las doncellas están desaseadas,
y ella (Judá) oprimida de amargura.

He
Factisunt hostes ejus in capite:
Inimici ejus
Locupletatisunt.
Quia Dominus
locutus est super eam.
Propter multitudinem iniquitatum ejus
Parvuli ejus ductisun in captivitatem
Ante faciem tribulantis

(conclusión)
Jerusalem, Jerusalem
convertere ad Dominum Deum Tuum

Autor: Antonio Vivaldi
Obra: Motete RV626 In furore iustissimae irae
Traducción: Propia

In furore iustissimae irae

In furore iustissimae irae
tu divinitus facis potentem.

Quando potes mereum punire
ipsum crimen tegerit clementem.

Recitativo

Miserationum Pater piissime,
parce mihi dolenti,
peccatori languenti,
o Jesu dulcissime.

Largo

Tunc meus fletus
evadet laetus
dum pro te meum
languescit cor,
Fac me plorare,
mi Jesu care,
et fletus laetum
fovebit cor.

Allegro

Alleluia

He
Sus adversarios la han vencido
Sus enemigos
se han enriquecido
El Señor
habló de esta conquista.
de las maldades que le han ocasionado (a Judá
Sus pequeñitos han sido llevados en cautiverio
delante del tribulador.

Jerusalem, Jerusalem,
Vuelve a el Señor tu dios.

En la furia más justa de tu ira,
divinamente eres poderoso.

Cuando podrías simplemente castigar,
te muestras clemente.

Misericordia, Padre piadísimo,
Repónme de este dolor,
Pecador letárgico,
Oh Jesús dulcísimo.

Si mi llanto
escapará contento
cuando (para ti, Señor)
languidezca mi corazón,
hazme llorar,
mi Jesús querido,
y feliz mi llanto
apreciará mi corazón.

Aleluya.

Autor: J.P. Rameau

Obra: "Tristes Apprêts", *Castor et Pollux*

Traducción: Antonio Torralba

Tristes apprêts, pales flambeaux,
Jour plus affreux que les ténèbres,
Astres lugubres des tombeaux,
Non, je ne verrai plus que vos
clartés funèbres.
Non!!!, Non!!!
Je ne verrai plus que vos
clartés funèbres.

Toi, qui vois mon cœur é perdu,
Père du jour, ô soleil, ô mon père!
Je ne veux plus d'un bien que
Castor a perdu.
Et je renonce à la lumière.

Tristes preparativos, pálidas antorchas.
Día mas temido que las tinieblas,
Astros lúgubres de las tumbas,
No! Todo lo que veeré serán tus
luces fúnebres.
No!!!, No!!!
Todo lo que veeré serán tus
luces fúnebres.

Tu, que ves que mi corazón está perdido,
Padre del día, ¡oh sol, oh mi padre!
Yo no quiero más que el bien que
Castor ha perdido.
Y renuncio a la luz.

Autor:: A. Vivaldi

Obra: "Sposa son disprezzatta", *Bajazet*

Traducción: propia

Sposa son disprezzata,
fida son oltraggiata,
cieli che feci mai?
E pur egl'è il mio cor
il mio sposo, il mio amor,
la mia speranza.

L'amo ma egl'è infedel,
spero ma egl'è crudel,
morir mi lascierai?
O Dio manca il valor
Manca il valor e la costanza.

Esposa, soy despreciada,
fiel, soy ultrajada,
cielos, qué he hecho?.
Y, sin embargo, él es mi corazón
mi esposo, mi amor,
mi esperanza.

Lo amo, pero él es infiel,
espero, pero él es cruel,
¿morir me dejará?
¡Oh Dios! me falta el valor,
falta el valor y la constancia.

Autor. Riccardo Broschi
Obra: "Ombra fedele anch'io", *Idaspe*
Traducción: Javier Medina Ávila

Ombra fedele anch'io
sul margine di lete
seguir vo' l'idol mio
che tanto addoro.

Che bella pace e questa
Che a consolar
Se resta il mio martoro

Sombra fiel también soy
En la orilla del Leteo.
seguir quiero al ídolo mío
que tanto adoro.

Qué bella paz es ésta
que consuela
y calma mi martirio.

Autor: Nicola Porpora
Obra: "Alto Giove", *Polifemo*
Traducción: Javier Medina Ávila

Alto Giove,
è tua grazia
è tuo vanto
Il gran dono di vita immortale
Che il tuo Cenno sovrano mi fá.

Ma il rendermi poi quella
già sospirata tanto
Diva amorose e bella
è un dono senza uguale come la tua beltà.

Autor: Reynaldo Hahn
Obra: *Á Chloris*
Traducción: Raúl Urrea Alfonso

S'il est vrai, Chloris,
que tu m'aimes,
(mais j'entends que tu m'aimes bien,)
je ne crois pas que les rois memes
aient un bonheur pareil au mien.

Que la mort serait importune
de venir changer ma fortune
pour la félicité des cieux !
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie

Alto Júpiter,
es tu gracia
es tu virtud
el gran don de vida inmortal
que en tu seno me has hecho soberano.

Más, al rendirme a éste (don)
por el cual he suspirado tanto,
Diva amorosa y bella,
es un don sin igual como tu belleza. (Júpiter)

Si es verdad, Chloris,
que me amas,
(Y he oído, que bien me quieres,)
no creo que ni los propios reyes
posean una felicidad semejante a la mía.

¡Que inoportuna sería la muerte
si viniera a cambiar mi fortuna
por la felicidad de los cielos!
Todo cuanto dicen de la ambrosia

ne touche point ma fantaisie
au prix des grâces de tes yeux.

Autor: R. Hahn

Obra: *L'Enamourée*

Traducción: Raedcavid De Jesús

Ils se disent, ma colombe,
Que tu rêves, morte encore,
Sous la pierre d'une tombe:
[Mais pour l'âme qui t'adore]¹
Tu t'éveilles ranimée,
Ô pensive bien-aimée!

Par les blanches nuits d'étoiles,
Dans la brise qui murmure,
Je caresse tes longs voiles,
Ta mouvante chevelure,
Et tes ailes demi-closes
Qui voltigent sur les roses.

Ô délices! je respire
Tes divines tresses blondes;
Ta voix pure, cette lyre,
Suit la vague sur les ondes,
Et, suave, les effleure,
Comme un cygne qui se pleure!

Autor: R. Hahn

Obra: *Si me vers avaient des ailes*

Traducción: Héctor J. Sánchez

Mes vers fuiraient, doux et frêles,
vers votre jardin si beau.
Si mes vers avaient des ailes,
comme l'oiseau.

Ils voleraient, étincelles,
vers votre foyer qui rit.
Si mes vers avaient des ailes,
comme l'esprit.

no impresiona a mi fantasía
ante la recompensa de tu mirada.

Ellos dicen, paloma mía,
que sueñas, aún muerta,
bajo la piedra de una tumba.
mas, por el alma que te adora,
te despiertas, reanimada,
oh, pensativa amada.

Por las blancas noches de estrellas,
en la brisa que murmura,
acaricio tus largos velos,
tu movediza cabellera
y tus alas a medio cerrar
que revolotean sobre las rosas.

¡Oh, qué delicias! Respiro
tus divinas trenzas rubias;
tu voz pura, esa lira,
persigue las olas sobre las aguas,
y, suavemente, las roza,
¡como un cisne que llora!

Mis versos huirían, suaves y endebles,
hacia vuestro hermoso jardín,
¡si mis versos tuvieran alas,
como el pájaro!

Volarían, como centellas,
hacia vuestro sonriente hogar,
¡si mis versos tuvieran alas,
como el espíritu!

Près de vous, purs et fidèles,
ils accourraient, nuit et jour.
Si mes vers avaient des ailes,
Comme l'amour

Cerca de tí, puros y fieles,
acudirán, noche y día,
¡si mis versos tuvieran alas,
como el amor!

Autor: R. Hahn
L'Heure exquisite, *Chansons grises*.
Traducción: propia

La lune blanche
luit dans les bois.
De chaque branche
part une voix
sous la ramée.

La luna blanca
brilla en el bosque.
De cada rama
parte una voz
bajo el follaje.

O bien aimé[e]...

Oh, bien amada.

L'étang reflète,
profond miroir,
la silhouette
du saule noir
où le vent pleure.
Rêvons, c'est l'heure.

El estanque refleja,
profundo espejo,
la silueta
del sauce negro
donde el viento llora.
Soñemos, es la hora.

Un vaste et tendre
apaisement semble descendre
du firmament que l'astre irise.

Un vasto y tierno
sosiego parece descender
del firmamento que el astro irisa.

C'est l'heure exquisite!

¡Es la hora exquisita!