



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

“Un poema para el alma”

para obtener la
LICENCIATURA EN CANTO

PRESENTA:

SOLVEIG BERENICE ACUÑA RAMOS

ASESORA DE NOTAS AL PROGRAMA

Margarita Muñoz Rubio

ASESORA DE CANTO

Edith Contreras Bustos

The logo consists of a vertical double line that ends in a series of five horizontal bars of varying lengths, resembling a stylized musical staff or a set of notes. Below this graphic, the letters 'ENM' are stacked above 'UNAM' in a bold, sans-serif font.

ENM
UNAM

Ciudad Universitaria, México, Agosto 2011.



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.



Agradecimientos.

Agradezco a la vida y al gran arquitecto del universo por darme el mejor regalo: la voz.

A mis padres, por darme el mejor regalo: la vida, por enseñarme con su ejemplo, que vale la pena luchar incluso contra corriente para alcanzar mis sueños, por enseñarme que todo es posible. Por todo el apoyo, el amor y la comprensión que siempre me han brindado incondicionalmente. Los amo con todo mi corazón.

A mi familia, por estar presente en todos mis proyectos y por apoyarme siempre para alcanzar todos mis sueños.

A todos mis amigos, de los cuales no hago mención específica por no olvidar a ninguno. Gracias por todo su amor, apoyo y palabras para darme ánimo en todo momento.

A la Escuela Nacional de Música y a todos sus maestros y trabajadores, por el apoyo y la paciencia que siempre me brindaron para llevar a cabo este trabajo y todos los trámites.

A Zona Danza, a todos los maestros y alumnas por darme la oportunidad de formar parte de ustedes, por todo el apoyo, el cariño y la confianza.

A mis alumnos, por darme un voto de confianza en el largo camino del aprendizaje.

A la Ollin Yoliztli, por darme bases sólidas al comienzo de mi carrera de música.

A Voces de Sor Juana, por darme las mejores experiencias y las tablas para el escenario.

A todos los que estuvieron involucrados en el proceso de GAP94, a todo el staff, y a mis entrenadores: Rodrigo, Georgina y Karina, por todo el amor, la entrega, el compromiso el apoyo y la confianza que me han brindado, y por enseñarme que todo en esta vida si va a ser, depende de mí.

Agradezco especialmente:

A Joaquín Vallejo, por estar presente en una de las decisiones más importantes de mi vida, y estar dispuesto a asumir las consecuencias junto con migo.

Al Licenciado Servando Juárez, por creer en mí y todo el apoyo brindado.





A Grissel Ruiz, Julia Medina y Edna Martínez, por ser mis mejores amigas, confidentes y hermanas, por apoyarme en todas mis decisiones, darme los mejores consejos, y comprenderme siempre.

Lorena Peugeot, gracias porque además de ser de mis mejores amigas, confidente y hermana, creíste en mí de una forma muy especial, gracias por jugártela con todo para verme siempre parada en mi grandeza. Un cuatro siempre para ti.

A mis hermanos Vicky y Fer, por apoyarme siempre en todo, y estar pendiente de mí en este proceso, gracias a ambos por ser un ejemplo a seguir y gracias Fer por ser mi doblemente hermano y acudir a mis llamadas de última hora. Me siento orgullosa de ustedes, los amo con todo mi corazón.

A mi tío Miguel, por ser mi fan número uno y estar siempre en primera fila aplaudiendo mis logros.

A mi tía Claudia, por responder siempre a mis llamadas de emergencia y apoyarme sin importar la hora o el lugar.

A mi abuela “Tita” por apoyarme a lo largo de toda mi carrera y por ser la primera que vio en mí a una artista.

A mis amigos: Adrian Muriel, Carlos Piñón, Érik Pérez, Regina Vargas, Roger Vargas y Rosita González, por ser además de mis mejores amigos, los ángeles que han velado por mí en cada momento para hacer esto posible, gracias de verdad con todo mi ser. Los amo y adoro con todo mi corazón.

A Carlos Hinojosa, por estar siempre dispuesto a apoyarme, por la confianza y tanto cariño.

A mi asesora, la maestra Margarita Muñoz, por todo el apoyo, comprensión y la lucha incansable hasta el último momento de este proyecto.

A Manuel González, amigo y maestro, por las tardes tan enriquecedoras y de exquisita música.

A Edith Contreras, maestra y amiga, por luchar incansablemente a mi lado a lo largo de esta carrera, siempre amorosa, alegre y dispuesta a buscar conmigo la respuesta y el camino correcto dentro del canto. Por todo tu amor, apoyo y amistad. Gracias.

A Antonio Duque, maestro, amigo, confidente, compañero y más, gracias por toda la paciencia, el amor, la comprensión y el apoyo que me das, por escucharme y estar siempre dispuesto a apoyarme y a luchar conmigo incansablemente. Namaste.





A Luis Miguel Juárez por acudir a mis llamadas de emergencia y ser mi clarinetista.

A Iván Jiménez, por aceptar ser mi pianista incondicionalmente, por todo su apoyo y disposición desinteresada.

A cada una de las personas involucradas en este proyecto, y en mi carrera, GRACIAS!

MAKTUB!



ÍNDICE

Prólogo.	1
Programa del Recital.	3
Capítulo 1 - El Clasicismo.	4
1.1.Wolfgang Amadeus Mozart.	7
1.2.Mozart y su creación musical dentro de la canción, el oratorio, el aria de ópera y el aria de concierto.	11
1.3.Canción.	11
1.3.1. An die Freude.	12
1.3.1.1. Análisis musical.	13
1.3.1.2. Reflexión personal	15
1.3.2. Wiegenlied. Análisis musical y reflexión personal.	16
1.3.3. Die Alte.	21
1.3.3.1. Análisis musical.	22
1.3.3.2. Reflexión personal.	26
1.3.4. Trennungslied.	27
1.3.4.1. Análisis musical.	28
1.3.4.2. Reflexión personal.	31
1.4. Aria.	31
1.5.Oratorio:	32
1.5.1. Ergo interest, an quis - Quaere superna.	33
1.5.1.1.Análisis musical.	34
1.5.1.2.Reflexión personal.	51
1.6.Aria de ópera:	52
1.6.1. “Dal tuo gentil sembiante” Aria del Fauno, de la ópera: <i>Ascanio in Alba</i> .	54
1.6.1.1. Análisis musical.	55
1.6.1.2. Reflexión personal	57

1.7.Aria de Concierto.	58
1.7.1. Ch'io mi scordi di te? - Non temer amato bene.	61
1.7.1.1.Análisis musical.	62
1.7.1.2. Reflexión personal.	65
Conclusiones.	65
Capítulo 2 - El Romanticismo.	68
2.1. La música de cámara.	70
2.1.1. De la canción tradicional alemana al lied.	72
2.1.2. Música y poesía.	74
2.2. Ludwig Spohr.	75
2.2.1. “Sechs Deutsche Lieder” Opus 103.	76
Sei still mein Herz.	
2.2.1.1. Análisis musical.	77
2.2.1.2. Reflexión personal.	79
2.2.2. Zwiegesang. Análisis musical.	80
2.2.2.1. Reflexión personal.	81
2.2.3. Sehnsucht. Análisis musical.	82
2.2.3.1. Reflexión personal.	83
2.2.4. Wiegenlied. Análisis musical.	84
2.2.4.1. Reflexión personal.	87
2.2.5. Das heimliche Lied. Análisis musical.	88
2.2.5.1. Reflexión personal.	90
2.2.6. Wach auf. Análisis musical.	90
2.2.6.1. Reflexión personal.	92
2.3. Franz Schubert.	93
2.3.1. Der Hirt auf dem Felsen.	95
2.3.1.1. Análisis musical.	95
2.3.1.2. Reflexión personal.	121

Capítulo 3 - Mozart, Spohr y Schubert: músicos y masones.	123
3.1. Música y masonería.	124
3.1.1. Análisis de “An die Freude”	127
Obra masónica de W. A. Mozart.	
3.1.1.1 Reflexión personal.	130
Conclusión final.	130
Bibliografía.	133
Anexo 1.	
Anexo 2.	

Prólogo

Del repertorio de mi elección de estas Notas al Programa, sobresale la tendencia de mi gusto personal hacia el género de la música de cámara vocal. Así, el análisis y reflexión que plasmo en este trabajo se centra en la creación musical de tres compositores: Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert y Ludwig Spohr ya que estos tres dedicaron parte de su vasta producción a la música vocal y a la música de cámara vocal. Los tres compartieron también el interés por: la masonería. En el presente trabajo entonces, hablaré también, aunque de manera somera, acerca de la búsqueda espiritual que estos creadores emprendieron en esa forma de pensamiento que influyó en su trabajo artístico.

El trabajo abarca desde el año de 1768 -en el que Mozart compone su primer canción *An die Freude*- hasta 1828 -en el que Schubert compone su último lied *Der Hirt auf dem Felsen* - periodo donde la cultura occidental, además de afianzar al compositor como figura central de la creación, centra su mirada en la cultura popular como creador anónimo del sentir de las naciones. Tanto Mozart como Spohr y Schubert, centraron su mirada en las tradiciones e historias de la cultura popular, logrando unir al artista con el pueblo. Música y poesía, se fusionan en la creación musical vocal en conjunción con el sentir del artista y del pueblo.

Desde mi perspectiva de análisis, la música de cámara vocal posee una riqueza incomparable frente al resto del repertorio vocal, ya que es un arte que, además de requerir un gran dominio de la técnica, demanda un entrenamiento auditivo muy peculiar. Si bien es cierto que la ópera es un género idóneo para el “lucimiento” vocal, la música de cámara va más allá de la vanidad del cantante, es un arte en el que todos los instrumentos por igual son protagonistas, y en el ceder del protagonismo, surge una mayor belleza por el amalgamamiento de los diferentes matices que poseen los instrumentos involucrados.

Las obras analizadas fueron creadas en la circunstancia de una Europa cambiante -en el cambio del siglo XVIII al siglo XIX- tiempo en que los artistas y el público mostraban una avidez por nuevos o renovados sistemas de creencias que guiarán la conducta social y, al mismo tiempo, refrendaban sus creencias metafísicas, actitud que lleva a los tres compositores de los que se ocupa este trabajo, a procurar un acercamiento a la masonería como parte de una búsqueda, de una explicación elevada que guiara sus creencias sobre el arte y la vida en general.

En este trabajo presento un análisis musical profundo de las obras de los compositores citados que muestra la gran complejidad y la novedad artística que ellas representan dentro de la música vocal. Incluyo también, sugerencias interpretativas que no solo parten del análisis estructural, sino que expresan la parte subjetiva de la interpretación musical, resultado de mi formación y experiencia profesional.

En las diferentes maneras en las que expongo los análisis dentro del repertorio elegido para este trabajo, fueron considerando puntos de relevante importancia, no solo las relaciones armónicas, melódicas y rítmicas con la forma, sino también la evolución de la madurez del compositor para relacionar la música con la poesía. Finalmente, considero que los comentarios sobre el estilo, el buen gusto o la musicalidad forman parte de mi acercamiento personal como intérprete con la obra y con el compositor.

Programa del recital.

An die Freude KV. 43b

Wiegenlied KV. 350

Die Alte KV. 517

Trennungslied KV. 519

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Ergo interest, an quis - Quaere superna. KV. 143 (73a)

Recitativo y aria para soprano, orquesta y órgano.

“Dal tuo gentil sembiante” - Aria del Fauno

Ópera “Ascanio in Alba” KV. 111

Ch’io mi scordi di te? - Non temer amato bene. KV. 528

Recitativo y aria para soprano, orquesta y piano obligado.

INTERMEDIO

“Sechs Deutsche Lieder” Opus 103

Para clarinete, voz y piano.

-Sei still mein Herz

-Zwiegesang

-Sehnsucht

-Wiegenlied

-Das heimliche Lied

-Wach auf

Ludwig Spohr

(1784-1859)

Der Hirt auf dem Felsen Opus 129

Para clarinete, voz y piano.

Franz Schubert

(1797-1828)

Capítulo 1 - El Clasicismo.

El clasicismo musical se desarrolla principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX. Recordemos que al siglo XVIII se le llama “El Siglo de las Luces” o el “Siglo de la Razón”, o el “Siglo de la Ilustración” en él, conviven y buscan el equilibrio la tradición y la revolución. Las corrientes filosóficas encuentran un punto medio entre el racionalismo y el naturalismo, las teorías de Leibniz y Locke, al igual que las aportaciones científicas de Newton, definen el desarrollo científico y artístico. La monarquía absoluta¹ tiene un gran desarrollo por toda Europa. Es en este periodo, donde por primera vez, la burguesía² tiene posibilidades reales de alcanzar el poder político monopolizado por la nobleza. La burguesía, opositora de la monarquía³ se vuelve protagonista enfrentando el sistema denominado “Antiguo régimen”, en el ámbito de las ciencias y de la filosofía a esta nueva cultura se le llama “Ilustración”. El crecimiento de la agricultura y el comercio generado por la introducción del barco de vapor, el ferrocarril y los telares mecánicos, generó un gran crecimiento económico, superando así la gran crisis económica por la que pasaba Europa. Se le llama a este periodo “Revolución Industrial”, al estar definido por el gran crecimiento de la burguesía industrial, que consiste en la absorción de pequeños talleres por las grandes fábricas, ya que producir a menor costo y en menor precio era más rentable que un pequeño taller artesanal. En este proceso la única opción para los pequeños artesanos, fue trabajar para las grandes empresas, dando paso así, al capitalismo industrial y al surgimiento de una nueva clase trabajadora conocida como el proletariado.

Dentro de este marco histórico surge en el ámbito del arte el “clasicismo” término acuñado también por la lucha de clases entre el proletariado y la burguesía. Dentro del arte, el clasicismo es, en cuestiones prácticas, un periodo de transición entre el barroco y el romanticismo, sin embargo, aún siendo un periodo de creación artística de transición no hay que subestimarlos, como ya vimos, se establecen dentro de éste periodo, importantes

¹ Monarquía absoluta: Monarquía en que la autoridad del monarca, no tiene ninguna limitación efectiva. *Larousse, Diccionario Enciclopédico 2008, p.688*

² Burguesía: Según el marxismo, clase social del sistema capitalista al que pertenecen las personas que poseen el capital industrial y financiero. *Larousse, Diccionario Enciclopédico 2008, p.174.*

³ Monarquía: Forma de gobierno en que la autoridad suprema es ejercida por una sola persona, generalmente con carácter vitalicio y hereditario. *Larousse, Diccionario Enciclopédico 2008, p.688*

cambios dentro de la sociedad que abren paso a importantes cambios dentro del arte musical.

El clasicismo se desarrolla como una corriente estética e intelectual, es un movimiento cultural basado en modelos de la antigüedad clásica, modelos tanto del arte griego como del romano cuya elaboración estaba fundamentada en reflexiones sobre la proporción, la armonía, el equilibrio y la imitación de la naturaleza. El clasicismo abarcó prácticamente todas las corrientes artísticas, como la literatura, la arquitectura, la pintura, y la música, dejando de lado al barroco y exponiendo una forma diferente dentro de la expresión artística.

Dentro de la música, tema de central de éste escrito, se busca un equilibrio entre armonía y melodía, las melodías de esta etapa buscan ser elegantes y agradables a todos, se establecen y desarrollan formas musicales a gran escala; en el plano de la armonía los compositores realizan un equilibrio entre la tensión y distensión sonora; en el plano melódico comienzan a aparecer los primeros motivos musicales constantes y reiterativos dentro de las obras que, darán paso, en un futuro, al *leitmotiv* acuñado por Wagner. En el periodo clásico los principales exponentes son Haydn, Mozart y el primer Beethoven; una aportación primordial la hace Haydn, al combinar dentro de sus obras lo culto con lo popular, y lo cómico con lo serio. La combinación que maneja Haydn de lo popular y lo culto abre el camino para el surgimiento del género del *lied* (canción) durante el periodo romántico⁴ en el siglo XIX, práctica que continúa hasta nuestros días.

⁴ Para mayores referencias del periodo clásico sugiero consultar la siguiente bibliografía: Scholes, Percy A., (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. España: Edhasa / Hermes / Sudamérica. Tomo II.-*Enciclopedia de la música* (1963) Milan: Ricordi. Rosen, Charles, (2006). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza música.



Wolfgang Joannes Chrysostomus Teófilo (Amadeus) Mozart, retrato póstumo,
obra de Bárbara Krafft, 1819.⁵

⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart enlace visitado el 30 de julio de 2011 a las 22.45hrs

1.1. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Compositor austriaco, nace el 27 de enero de 1756 en Salzburgo y muere en Viena el 5 de diciembre de 1791. Es el último de 7 hijos de una familia de encuadernadores. Según algunos datos biográficos, sus padres, ingenuos, pueriles y alegres, tenían baja reputación, pues tenían fama de inclinarse más a los placeres corporales que a los espirituales.

Desde muy temprana edad Mozart comienza sus estudios musicales de violín y clave, bajo la tutela de su padre Leopoldo Mozart¹, violinista y compositor. Crece como niño prodigio y recorre la mitad de Europa a lado de su padre y su hermana Nannerl. A los cuatro años era capaz de tocar sencillas piezas en el clavecín; a los seis años, el niño Wolfgang ya era un gran intérprete del violín y el clave además de tener gran capacidad para improvisar y para tocar partituras a primera vista. Antes de los diez años, Mozart ya había compuesto sus primeras obras, entre ellas la ópera *Bastian y Bastiana*, y había recorrido varias cortes en ciudades como Viena, Munich, Paris y Londres, entre otras, en presentaciones como niño prodigio. En su juventud, gozaba del beso de alguna bella mujer como recompensa a su buena interpretación al piano, bien podría decirse que conoció el arte de la seducción a través de la música.

A Mozart se le nombró compositor de la broma musical, era observador de la naturaleza y era poseedor de un carácter agudo, a veces cruel, bien podría decirse, incluso, que era “humor negro”. Entre otras peculiaridades de su carácter y personalidad se cuenta que era obsesivo, amable y obediente al mismo tiempo; vanidoso y sin diplomacia, gozaba de enorgullecerse de su talento frente al público, impaciente cuando quería algo y demasiado tranquilo cuando se sentía satisfecho.

Al igual que sus padres, y la usanza en la Baviera meridional, era de una moral relajada, frente a la observación rigurosa del cuerpo y de la mente tanto de los católicos como de los reformados. Se dice que su hermana era su confidente, mientras que su prima María Ana Tecla, era parte de sus jugueteos eróticos y románticos, cartas de Mozart a su prima

¹ Johann Georg Leopold Mozart 1719-1787, fue violinista y compositor. Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe Argentina.

evidencian tales insinuaciones y palabrerías. Mozart bien podía ser un gran aristócrata que conocía al vulgo pero sin mezclarse con él.

Menciona Alfred Einstein “no hay biografía de Mozart en la que no se le relacione con las mujeres”², sin embargo es hasta el 2 de mayo de 1781 cuando Mozart conoce a Aloisia Weber³, personaje con quien tendría un romance además de representar la “musa” de algunas de sus grandes arias. Tras la partida de Aloisa, para contraer matrimonio con José Lange, Mozart inicia un romance con Constancia, hermana menor de Aloisa, quien se convertiría en su esposa el 4 de agosto de 1782. Pese a las calumnias contra Mozart por parte de Cecilia Weber, madre de las hermanas, para impedir la boda de Constancia con el joven compositor, él accede fácilmente al compromiso argumentando que solo Constancia es una persona buena comparada con el resto de sus hermanas y su madre, el mismo Mozart en una carta del 15 de diciembre de 1781 dirigida a su padre menciona:

*En ninguna otra familia me he cruzado con caracteres tan diferentes. La mayor es una mujer perezosa, grosera, pérfida y astuta como una zorra. La señora Lange es una persona falsa, maliciosa y coqueta. La más joven, -demasiado joven para distinguirse en algo- es una criatura bonachona, pero superficial ¡Que Dios la proteja de la seducción! Pero la mediana, muy buena, querida Constancia, es la mártir de la familia y probablemente por esta misma razón, la más infantil, la más valiente, en suma, la mejor de todas.*⁴

Al conocer a Lorenzo da Ponte, Mozart obtiene el libreto para tres de sus mejores óperas: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*; *Die Zauberflöte* es la última ópera compuesta por Mozart, bajo el libreto de Emmanuel Schikaneder, mientras que su *Requiem* en Re menor KV. 626, fue su máxima obra interrumpida por su repentina muerte. Mozart murió a los 35 años, pese a su corta edad, la madurez y expresividad que alcanza en sus

² Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires. Editorial Espasa Calpe Argentina, S.A. p.72.

³ Aloisia Weber conoce a Mozart a los 16 años, mujer bella, esbelta, altanera, aristocrática y musical, con una voz y arte lírico de expresión superior. En 1778 es contratada para las funciones líricas de la corte de Munich dejando a Mozart. Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires. Editorial Espasa Calpe Argentina, S.A. p.74

⁴ Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe Argentina, p.79.

últimas obras ha sido desde entonces, motivo de admiración y fascinación. Genio y autor de música que aún hoy en día sigue gustando a los oídos más exigentes.⁵

Dentro del arte, hay muchos personajes que se han referido a Mozart con grandes halagos, Goethe por ejemplo decía que la Divinidad se manifestaba a través de los milagros producidos por hombres capaces de asombrarnos y desconcertarnos; Haydn reconocía a Mozart como el más grande de los compositores, Beethoven también reconocía al gran genio, mientras que Hoffmann consideraba a Mozart como un hombre capaz de expresar con su arte lo que las palabras no podían. ¿Quién es el más grande de los músicos?, le preguntaron en una ocasión a Giacchino Rossini. “Beethoven”, respondió el compositor sin vacilar. ¿Y entonces Mozart? “Ah”, respondió, “él, es el único.”⁶

Todas estas afirmaciones respecto al gran genio de Salzburgo, difícilmente podría estar fuera de la realidad, ya que Mozart no solo demostró ser un gran genio con sus obras y su historia como niño prodigio, sino que además, pese al paso del tiempo sigue siendo su música fresca y cautivadora aún para los oídos no cultivados. Parte de su genialidad es precisamente el haber creado el tan nombrado “estilo mozartiano”, la música de Mozart posee cualidades muy particulares, en principio, sus melodías son dulces y armoniosas, fáciles de recordar, muy “pegajosas” y cantábiles. Paradójicamente, ésta es justamente la razón principal que hace a la música de Mozart difícil en su ejecución e interpretación, es tan transparente su armonía, y tan perfecta su melodía que el mínimo descuido en el momento de la ejecución de sus obras salta a los oídos de todos. La estructura armónica, en conjunción con la línea melódica da a la música de Mozart un fraseo muy particular, un fraseo muy “mozartiano”.

A lo largo de mi formación profesional siempre he escuchado tanto de maestros como de compañeros, frases tales como “Mozart es muy difícil” o “Para tocar Mozart se requiere de muchas horas de estudio” o mi favorita “Mozart, no es para cualquiera”. Ciertamente, estas expresiones son derivadas de la experiencia musical acumulada y, en alguna medida, todas contienen algo de verdad. Sin embargo, no creo que la música vocal de Mozart, sea la única que requiera de largas horas de estudio, ni tampoco creo que sea el único compositor

⁵ *Ibid.*

⁶ <http://ordotempliis.blogspot.com/2009/04/musica-masonica-mozart.html>

que presente serias dificultades en su escritura musical y en su interpretación; mucho menos creo que exista un compositor que sea para todos los gustos de la diversidad de públicos. Desde mi experiencia dentro de la música, considero que el temperamento del intérprete es fundamental para determinar el tipo de repertorio o de compositor que pueda abordar con mayor facilidad y empatía.

Es importante, sin duda, hacer énfasis en la cualidad singular de la música de Mozart de ser apta para todos los públicos. Para ejemplificar esta “creencia musical”, reitero, de que la música del compositor austríaco puede ser gustada por una gran variedad de públicos, veamos la carta sobre este tema, que escribe el propio W. A. Mozart a su padre el 28 de diciembre de 1782. En ella se refiere a sus primeros tres conciertos para piano, desde mi análisis en esta carta, él explica claramente el por qué de la dificultad que existe para su interpretación y escucha, no solo de estos tres conciertos, sino que este principio se aplica perfectamente para el resto de sus obras:

...estos conciertos ocupan exactamente el lugar intermedio entre lo demasiado fácil y lo demasiado difícil; son muy brillantes, placenteros para el oído y naturales sin ser insípidos; hay en ellos pasajes de los cuales únicamente los conocedores podrán obtener una satisfacción, pero están escritos de tal manera que incluso el menos instruido deberá sentirse complacido, aun sin saber por qué... ”⁷

Si me atrevo a decir que esta carta explica la obra musical de Mozart es porque el compositor austríaco posee la peculiaridad de escribir obras aparentemente fáciles a la lectura y al oído de los músicos con estudios avanzados. Me parece que en Mozart la máxima de “menos es más” se aplica perfectamente: en su ejecución, a menor movimiento melódico y / o armónico debe haber mayor dominio y fluidez de la técnica musical.

⁷ Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires. Editorial Espasa Calpe Argentina, p.121

1.1. Mozart y su creación musical dentro de la canción, el oratorio, el aria de ópera y el aria de concierto.

Mozart es uno de los compositores que abarcó todos los géneros musicales dentro de la música instrumental y vocal, compuso música sinfónica, concertante (tríos, cuartetos, etc.), música de cámara, música para teatro, para piano, ópera, música coral y para voz solista. Dentro de la música instrumental compuso suites, divertimentos, serenatas, marchas, música teatral, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, adagios, 41 sinfonías, 27 conciertos para piano, 5 para violín y varios para otros instrumentos como la trompa; dentro de la música vocal compuso misas, cánones, canciones, oratorios, 22 óperas y muchas arias de concierto. En éste escrito me enfocaré solamente al repertorio elegido, así, solo hablaré de la canción y su evolución hacia el aria, abordando el aria de oratorio, el aria de ópera y el aria de concierto.

1.2. Canción.

El término *Lied* es acuñado en Alemania hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, razón por la cual usaré el término “Canción” para esta parte de mis notas al programa. Aunque muchos estudios musicológicos se refieren a las canciones de Mozart con el término “*Lied*”, he elegido, tomando en cuenta el momento en que se empezó a usar el término “*Lied*” usar el término “canción”; del *Lied* como tal, hablaré más adelante.

A través de la historia la voz, cantada o hablada, ha sido, y sigue siendo, el instrumento predilecto por todas las culturas para organizar distintos eventos, ya sean ceremonias, rituales o fiestas. De la historia de la voz como instrumento musical, surge la “canción popular”, heredada por tradición oral de generación en generación, posee formas sencillas en conjunción con la expresividad musical, tal vez por ésta razón, la canción ha cautivado a los compositores cultos de todas las épocas. En la Edad Media, junto con los trovadores y músicos itinerantes nace la “monodia”, que es la que marca el inicio de la canción culta. Haydn, por ejemplo, fue uno de los primero en combinar lo popular con lo culto, sin embargo, tiempo atrás, en las *misas* del Renacimiento la práctica musical de la composición

incluía la introducción de melodías populares. Resalta el hecho de que grandes creadores del clasicismo y del romanticismo, hicieron arreglos de canciones populares y que, iniciado el siglo XX, la recopilación de estas piezas folklóricas, emanadas del pueblo de manera anónima, influyeron decisivamente en la creatividad de importantes músicos. Más aún, se considera que la canción popular es la base sobre la que se forjó la canción culta¹.

En la antigüedad la poesía era también una tradición oral que se pasaba de boca en boca, y en ésta se transmitían conocimientos a las nuevas generaciones, la canción sin embargo, no solo transmitía conocimientos, sino que también, al ir acompañada de la música, se grababa de manera más fácil en la memoria de toda la comunidad, de esta manera niños y adultos conocían no solo la historia de sus pueblos, sino que aprendían los valores morales y las normas de conducta de cada tribu o comunidad, de esta manera se aseguraba la supervivencia de los pueblos y el buen funcionamiento de los distintos grupos.

Las canciones de Mozart representan las bases compositivas para la creación del *lied* en el periodo romántico, la mayoría de sus canciones las escribe en Viena, en un contexto alejado de la escena y pensadas para ser interpretadas en la intimidad de un pequeño salón.

Así, la canción popular es la base sobre la que se forja el *lied*, durante el periodo clásico con Haydn, que escribe acompañamientos instrumentales y con Mozart y Beethoven, que utilizan al piano como el acompañante por excelencia de la canción y del *lied*.

¹ <http://www.filomusica.com/filo88/cancionpop.html> enlace consultado el lunes 18 de julio de 2011 a las 20.34hrs.

1.3.1 *An die Freude*

Mozart a los 7 años ya había compuesto algunas sonatas para piano y violín, y a los 8 años tenía ya su primera sinfonía. Estas y muchas obras más, bien podrían ser tachadas de infantiles tomando en cuenta la edad en la que fueron escritas, sin embargo, es sorprendente la claridad que tiene de la forma y el manejo tan sorprendente de la armonía y la melodía a tan temprana edad. La seriedad que caracteriza a esta obras, se nota, por ejemplo, en el movimiento del bajo, ya que éste se despliega de manera segura, no solo en obras como su primer sinfonía KV.16, sino también en la canción *An die Freude*.

An die Freude fue la primera canción que Mozart compuso a los 12 años¹; los datos históricos dicen que además de ser su primera canción, también contiene referencias a la masonería², el tema de la masonería en la obra de Mozart, lo abordaré más adelante.

¹ Vilorio, Judit G. (2003). *El lied clásico, Haydn, Beethoven y Mozart*. España: Editorial Poesía Hiperión. p.26.

² Lied: *An die Freude*, K.53 (sobre un texto masónico).

<http://ordotempliis.blogspot.com/2009/04/musica-masonica-mozart.html> este enlace fue consultado por última vez el 2 de agosto de 2011 entre las 2'00 y 3'00hrs.

1.3.1.1. Análisis musical.

An die Freude

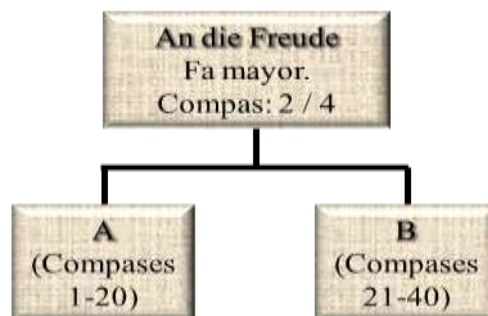
Estructura literaria

<p>Freude, Königin der Weisen, Die, mit Blumen um ihr Haupt, Dich auf güldner Leier preisen, Ruhig, wenn die Bosheit schnaubt</p>	A	<p>Alegria, Reina de los sabios, Con flores alrededor de la cabeza, Te alaban con la lira dorada, Tranquilos cuando la necesidad acecha.</p>
<p>Höre mich von deinem Throne, Kind der Weisheit, deren Hand Immer selbst in deine Krone Ihre schönsten Rosenband.</p>	B	<p>Escúchame desde tu trono Hija de la sabiduría, cuya mano Enlazaba siempre en tu corona, La bella guirnalda de rosas.</p>
<p>Göttin, o so sei, ich flehe, Deinem Dichter immer hold, Daß er schimmernd Glück verschmähe, Reich in sich auch ohne Gold,</p>	A	<p>Diosa, te ruego que seas, Con tu poeta siempre afectuosa, Que desdeña las riquezas materiales, Rico en si mismo aún sin oro,</p>
<p>Daß sein Leben zwar verborgen, Aber ohne Sklaverei, Ohne Flecken, ohne Sorgen, Weisen Freunden teuer sei!</p>	B	<p>Que su vida escondida, Pero sin esclavitud, Sin manchas, sin preocupaciones, Que sea valorada por sabios amigos.</p>

Traducción: Personal.

An die Freude

Estructura musical.



Esta canción es la forma más simple dentro del género, su estructura es **A - B**, la agógica indica Mäßig (moderado). Mäßig en este caso es una indicación que no solamente se refiere a la velocidad, tomando en cuenta el registro, el apoyo y por consecuencia el volumen, también deben ser moderados, de lo contrario esta canción tan sutil y bella, será tosca y corre el riesgo de caer en el mal gusto para interpretar. La misma armonía es moderada, se mantiene en Fa mayor sin ir más allá de I-IV-V-I, eventualmente aparece una cadencia rota (I-IV- I). El único movimiento armónico importante es de los compases 21-25, usa un FA# para ir por grados conjuntos al II, para hacer la cadencia del V al I, lo usa solo para comenzar la parte B. El registro que usa es apenas de una decena (del Mi⁵ al Sol⁶), la melodía no presenta grandes saltos, el salto más grande que usa constantemente es el de una 6^a mayor o menor, el resto suele moverse en grados conjuntos, y para subir, usa progresiones ascendentes, descendentes y movimiento contrario de los pequeños motivos rítmicos que usa.

El piano muestra un acompañamiento al estilo de bajo continuo, con un desarrollo armónico sugerido, el único motivo que se mueve aparece antes de iniciar la parte **B**.

Salto de 6ª.
Grados conjuntos.
Bajo continuo.
Acompañamiento sugerido.
Movimiento del bajo.

1.3.1.2. Reflexión personal.

Esta canción suena y se ve fácil, pero mantener la voz con tanto control en un registro medio no lo es tanto, se requiere un gran apoyo de la voz para lograr mantenerla en los resonadores todo el tiempo, además de cuidar que no se genere tensión vocal o muscular, como consecuencia del esfuerzo para contener el aire. En casos como éste, donde la melodía y armonía son muy sobrias, al igual que el texto, considero prudente seleccionar - como lo sugiere la edición- solamente dos versos en vez de los 7 que contiene el texto completo-. Recordando que esta canción está dentro de un texto masónico, la retomaré más adelante para su respectivo análisis.

1.3.2. *Wiegenlied.*

Análisis musical y reflexión personal.

Wiegenlied

Estructura literaria

Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein,
es ruhn nun Schäfen und Vögelein,
Garten und Wiese verstummt,
auch nicht ein Bienchen mehr summt,
Luna mit silbernem Schein
gucket zum Fenster herein,
schlafe beim silbernen Schein,
schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein!

Duerme, mi pequeño príncipe, duerme,
ahora los corderitos y pajaritos están en reposo,
el jardín y el prado no dicen nada,
tampoco la pequeña abeja zumba más.
La Luna con luz de plata
derrama su luz en la ventana.
Duerme con la luz de plata,
duerme, mi pequeño príncipe, duerme!

Alles in Schlosse schon liegt,
alles in Schlummer gewiegt,
reget kein Mäuschen sich mehr,
Keller und Küche sind leer,
nur in der Zofe Gemach
tönet ein schmachtendes Ach!
Was für ein Ach mag dies sein?
schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein!

Todos en el castillo ya están acostados,
todos están entrando en el sueño,
ahora el pequeño ratón solo cruje.
La bodega y la cocina están vacías,
sólo en el cuarto de una doncella
se puede oír un suspiro languideciendo!
¿Qué tipo de suspiro puede ser esto?
Duerme, mi pequeño príncipe, duerme!

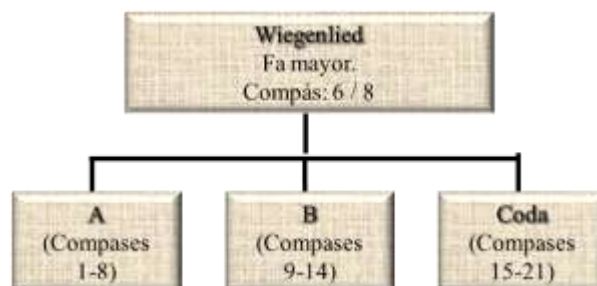
Wer ist beglückter als du?
Nicht als Vergnügen und Ruh!
Spielwerk und Zucker vollauf,
und noch Karossen im Lauf,
Alles besorgt und bereit,
Daß nur mein Prinzchen nicht schreit.
Was wird da künftig erst sein?
schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein!

¿Quién es más feliz que tú?
Nada más que la diversión y el descanso!
Juguetes y suficiente azúcar,
hasta una carrosa para llevarte,
todos dispuestos a cuidarte,
listos para que mi pequeño príncipe no grite.
Pero, ¿qué nos deparará el futuro?
Duerme, mi pequeño príncipe, duerme!

Traducción: Personal.

Wiegenlied

Estructura musical.



Agógica: *Andante*. Poesía de Friedrich Wilhelm Gotter.

Con la tonalidad FM y un compás de 6/8, compone Mozart un lied muy pequeño de apenas 21 compases que se repiten 3 veces. Estos compases bien pueden dividirse en tres partes: **A, B y Coda**.

Wiegenlied
Friedrich Wilhelm Gotter

1 Andante

1. Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein, es rühn nun Schäffchen und Vö - ge - lein,
 2. Al - les im Schlosse schon liegt, (es rühn) Schäffchen und Vö - gel - chen nun;
 3. Wer ist be - glückter als du? Nichts als Ver - gnü - gen und Ruh!

50

I V⁷ I IV I

5

1. Ga - ten und Wie - se ver - stummt, auch nicht ein Bien - chen mehr summt,
 2. re - got kein Mäuschen sich mehr, Kel - ler und Kü - che sind leer,
 3. Spiel - weck und Zu - oker voll - auf, und noch Ka - ros - sen im Lauf,

9 V V V⁷ I I

1. Lu - na mit sil - ber - nem Schein gu - cket zum Fen - ster her - ein,
 2. nur in der Zo - fe Ge - mach tö - net ein schmach - tendes Ach!
 3. al - les be - sorgt und be - reit, daß nur mein Prinzchen nicht schreit.

13 IV IV IV IV

1. schla - fe beim sil - ber - nen Schein,
 2. Was für ein Ach mag dies sein? 1-3. schla - fe, mein Prinzchen, schlaf ein, schlaf
 3. Was wird da künf - tig erst sein?

17 V⁷ I V⁷ V⁷ I V⁷ I

ein, schlaf ein!

V⁷ V⁷ I V⁷ V⁷ I I

Armónicamente es una obra sencilla, lejos de hacer modulaciones, se mantiene dentro del I-IV y V grados únicamente y una cadencia plagal en la primer frase IV-I

En la segunda frase el RE# y FA# son notas de paso.

En la tercera frase mantiene el IV grado, el Eb y el Bb son notas de paso que hacen una pequeña tensión en la melodía.

Para la cuarta y quinta frases el Bb y Bb le dan al quinto grado una 7M y 7m, generando así un movimiento cromático en la melodía.

La primera frase, de 4 compases pueden verse dividida en dos células de 2 compases cada una. Esta división está marcada por el acompañamiento del piano, más que por la melodía de la voz cantada, pues es el piano quien repite el mismo motivo rítmico-armónico en los compases 2 y 4. La voz desarrolla la primer frase y expone el motivo rítmico-melódico que es un **bordado** alrededor de una nota, este bordado será una constante dentro de la melodía cantada, ya sea con semitonos o con tonos completos igual que en este primer compás; para los compases 3 y 4 le da continuidad a la frase presentando notas repetidas, concluye con el bordado del primer compás regresando al 1er. grado, haciendo una diferencia en la altura.

Texto:

- 1.-Duerme mi pequeño príncipe, duérmete. Los corderitos y pajaritos están en reposo,
- 2.-Todos en el castillo están acostados, todos comienzan a dormir.
- 3.-¿Quién es más feliz que tu? Nada más que la diversion y el descanso.

A

1. Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein, (es ruhn Schäfchen und Vö-gel-lein,
 2. Al-les im Schlosse schon liegt, (al-les in Schlummer ge-wiegt;
 3. Wer ist be-glückter als du? (Nichts als Ver-gnü-gen und Ruh!

Para la segunda frase hace el mismo tratamiento de la melodía cantada con muy pequeñas variaciones en la altura, usa un FA₂ en el bordado para mantener el uso de semitonos igual que en el primer compás; es de nuevo el piano quien marca la variante, en vez de mantener el acorde como en la frase pasada, hace una melodía a manera de respuesta de la melodía que deja la voz, los silencios que presenta la parte de la voz, son expresivos, pues forman parte del discurso que se hace entre la voz y el piano; esta melodía y la manera en la que ha venido manejando el acompañamiento del piano, evocan el arrullar a un bebé.

1. Gar-ten und Wie-se ver-stummt, (auch nicht ein Bien-chen mehr summt,
 2. ro-get kein Mäuschen sich mehr, (Kel-ler und Kü-che sind leer,
 3. Spiel-werk und Zu-cker voll-auf, (und noch Ka-ros-sen im Lauf,

Texto:

- 1.-El jardín y el prado no dicen nada, tampoco la pequeña abeja zumba más.
- 2.-Ahora el pequeño ratón solo cruje, la bodega y la cocina están vacías.
- 3.-juguetes y suficiente azúcar, hasta una carroza para llevarte.

En la tercera frase o parte **B** inicia con el motivo rítmico-melódico del compás 3 “notas repetidas” dejando al final el bordado con un DO_4 y un SI_4 en el compás 11, lleva al climax la melodía llegando hasta un FA^6 , repite lo mismo en los siguientes dos compases con una diferencia de altura al inicio del motivo melódico. Todas las frases terminan con una negra, en esta frase además de usar el mismo valor usa la misma altura, un FA^6 . En el piano aparece por primera vez una escala descendente con semicorcheas y usa un E_5 como nota de paso, la variante en las escalas es la altura.

Texto: 1.-La Luna con luz de plata derrama su luz en la ventana. / 2.-Solo en el cuarto de una doncella, se puede oír un suspiro languideciendo. / 3.-todos dispuestos a cuidarte, listos para que mi pequeño príncipe no lllore.

B

1. Lu-na mit sil-ber-nem Schein gu-cket zum Fen-ster her- ein,
 2. nur in der Zo-fe Ge-mach tö-net ein schmach-tendes Ach!
 3. al-les be-sorgt und be-reit, daß nur mein Prinzchen nicht schreit.

La cuarta frase resuelve en los compases 13 y 14 la frase anterior que se mantuvo en el 4º grado, toma completo el primer motivo y texto de la primer frase “*duerme mi pequeño príncipe, duerme, duerme, duerme!*” para usarla en los compases 15 y 16 dando paso al final con una pequeña coda. En la coda, la voz canta la melodía cromática que presenta el piano en el compás 14 volviéndolo a repetir el piano a manera de eco en el compás 19 una 8va. arriba, hace una pequeña variante en cuanto a la duración de las notas entre la primera exposición de esta melodía cromática del piano en el compás 14 y lo que hacen la voz y el piano en los compases 17 y 19 respectivamente. Finaliza el piano en FM reafirmando la tonalidad.

Coda

13

1. schla-fe beim sil-ber-nen Schein,
 2. Was für ein Ach mag dies sein?
 3. Was wird da künf-tig erst sein?

1-3. schla-fe, mein Prinzchen, schlaf ein, schlaf ein, schlaf ein.

17

ein, schlaf ein

Texto:

1.-Duerme con la luz de plata, / 2.-¿Qué tipo de suspiro puede ser esto? 3.-Pero ¿Qué nos deparará el futuro?

Wiegenlied

Friedrich Wilhelm Gotter

Andante

1. Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein, (es rühn nun Schäfchen und Vö-gel-lein,
2. Al-les im Schlosse schon liegt, al-les in Schlummer ge-wiegt,
3. Wer ist he-glück-ter als du? Nichts als Ver-gnü-gen und Ruh!

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a steady, simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Two purple circles highlight specific chords in the piano accompaniment.

De acuerdo con el texto hay una relación con la organización del acompañamiento y de la melodía que invitan al arrullo de un bebé, dentro de la primera frase aparecen las palabras: dormir, reposo, acostados, sueño y descanso. El acompañamiento hace una concordancia perfecta con el texto, por ser solo acordes sosteniendo la armonía, mientras que la melodía se mantiene en un registro medio-bajo.

1. Gar-ten und Wie-se vor-stummt, auch nicht ein Bie-chen mehr summt,
2. ra-ger kein Mäuschen sich mehr, Kel-ler und Kü-che sind leer,
3. Spiel-werk und Zu-cker voll-er, und noch Ka-ros-sen im Lauf!

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. Two orange circles highlight specific chords in the piano accompaniment.

La segunda frase habla de la tranquilidad que hay en diferentes espacios como el jardín o la cocina, y menciona la tranquilidad de un ratón y una abeja; la melodía descendente del piano, evoca el estar tranquilo, la disminución de movimiento, el descanso.

1. Lu-na mit sil-ber-nem Schein gr-üßt zum Fen-ster her-ein,
2. nur in der Zo-fee Ge-mach ist net ein schmach-tendes Ach!
3. al-les be-sorgt und be-reit, daß nur mein Prinzchen nicht schreit!

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. Two blue circles highlight specific chords in the piano accompaniment.

La tercera frase habla de la luz de luna que entra por la ventana y de un suspiro que languidece, imágenes dibujadas con las escalas que usa en el piano.

1. schla-fe beim sil-ber-nen Schein, } 1. schla-fe, mein Prinzchen, schlaf ein, schlaf
2. Was für ein Ach mag dies sein? }
3. Was wird da künf-tig erst sein? }

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. Two green circles highlight specific chords in the piano accompaniment.

La cuarta frase retoma la luz de plata de la luna, se cuestiona sobre el suspiro que languidece y sobre lo que el futuro les depara, el uso de cromatismos dentro de la melodía es un recurso melódico para evocar el suspenso de algo que no se sabe qué es. Repite el último motivo melódico junto con el texto "Duerme".

ein, schlaf ein

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. Two purple circles highlight specific chords in the piano accompaniment.

La canción *Wiegenlied* - como lo demuestra el análisis - a pesar de ser muy pequeña, es una verdadera obra maestra, está perfectamente bien pensada en su forma, estructura, armonía, melodía y relación texto-música.

1.3.3. *Die Alte.*

Una de las características de las canciones de Mozart es, a pesar de que para los oídos entrenados nunca deja de sonar a Mozart, la facilidad con la que el escucha advierte la variedad de contenidos y emociones poéticas y musicales. En sus canciones, Mozart expresa, a veces de manera contrastante, lo cómico y lo serio, lo sacro y lo profano.

La canción *Di Alte* posee un carácter irónico y con cierta amargura por parte del personaje inmerso en la obra. La partitura indica que debe cantarse “un poco en la nariz”, para imitar la voz de una anciana, que es quien cuenta la historia que Mozart musicaliza. Escuchando con atención la música de Mozart y leyendo los textos es fácil descifrar la personalidad de Mozart, en *Di Alte*, prácticamente hace una parodia y se burla de la historia que narra la anciana hablando de su vida cuando era joven.

1.3.3.1. *Die Alte.*

Análisis musical.

Die Alte.

Estructura literaria.

Zu meiner Zeit,
bestand noch Recht und Billigkeit,
Da wurden auch aus Kindern Leute,
aus tugendhaften Mädchen Bräute,
doch alles mit Bescheidenheit. O gute Zeit!
Es ward kein Jüngling zum Verräter,
und unsre Jungfern freiten später,
sie reizten nicht der Mütter Neid.
O gute Zeit.

Zu meiner Zeit,
befleiß man sich der Heimlichkeit.
Geuß der Jüngling ein Vergnügen,
So war er dankbar und verschwiegen,
doch jetzt entdeckt er's ungescheut.
O Schlimme Zeit!
Die Regung mütterlicher Triebe,
Der Vorwitz und der Geist der Liebe fährt
Jetzt oft schon ins Flügelkleid.
O Schlimme Zeit!

Zu meiner Zeit,
ward Pflicht und Ordnung nicht entweicht.
Der Mann ward, wie es sich gebühret,
von einer lieben Frau regieret
trotz seiner stolzen Männlichkeit.
O gute Zeit!
Die Fromme herrschte nur gelinder,
uns blieb der Hut und ihm die Kinder,
das war die Mode weit und breit.
O gute Zeit!

Zu meiner Zeit,
war noch in Ehen Einigkeit.
Jetzt darf der Mann ans fast gebiten,
uns wieder sprechen und uns hüten,
wo man mit Freunden sich erfreut.
O schlimme Zeit!
Mit dieser Neuerung im Lande,
mit diesem Fluch im Ehestande
hat ein Komet uns längst becrüt.
O schlimme Zeit!

En mis tiempos,
prevalían todavía la justicia y la equidad.
Entonces de niños se formaban personas,
de muchachas virtuosas, novias,
Pero todo con modestia. ¡Oh, buenos tiempos!
Ningún joven se volvía traidor,
Y después se pedía la mano de nuestras doncellas
Sin provocar la envidia de las madres.
¡Oh, buenos tiempos!

En mis tiempos,
Se guardaba el secreto.
Si un joven disfrutaba de un placer,
era agradecido y discreto,
Pero ahora lo descubre desvergonzado.
¡Oh, malos tiempos!
El impulso del instinto maternal,
El atrevimiento y el espíritu del amor
Penetra a menudo ya en la vestimenta de los más
jóvenes. ¡Oh, malos tiempos!

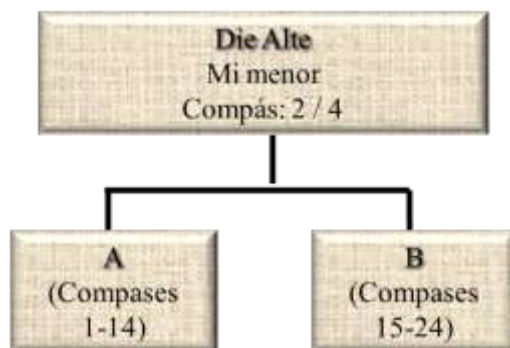
En mis tiempos,
No se profanaba el deber ni el orden.
El hombre era, como debe ser,
Regido por la mujer amada,
A pesar de su orgullosa virilidad.
¡Oh, buenos tiempos!
La piadosa mandaba con mesura:
A nosotras nos correspondía el sombrero y a él
quedarse con los hijos; eso era la moda aquí y
allá ¡Oh, buenos tiempos!

En mis tiempos, en mis tiempos
Había unidad en el matrimonio.
Ahora el hombre puede darnos casi órdenes,
Contradecimos y controlamos
Cuando uno se divierte con amigos.
¡Oh, malos tiempos, oh, malos tiempos!
Con estas innovaciones en el país,
Con esta maldición en el matrimonio
Nos amenazó hace tiempo un cometa.
¡Oh, malos tiempos!

Traducción: Personal.

Die Alte.

Estructura musical.



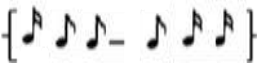
Poesía de Friedrich von Hagedorn (1708-1754)

Canción anacrúsica escrita en Mi menor, compas de 2/4, 24 compases y 4 repeticiones. A pesar de ser una estructura binaria: A-B, internamente nos encontramos con una división muy diferente a las dos canciones anteriores. A tiene internamente dos frases: la primera va del compás 1-6 más la anacrusa, la segunda, va del compás 7- 12 más la anacrusa, los compases 13 y 14 con su anacrusa son una extensión que dan la sensación de final, sin embargo, continúa a la frase B de 6 compases que van del 15-20 más la anacrusa. Termina agregando 4 compases repitiendo el motivo anterior más su anacrusa.

Armónicamente se mantiene todo el tiempo en la tonalidad de Mi menor con los movimientos comunes: I-IV-I y I-IV-V-I.

Comienza el lied en anacrusa, lo cual será una constante junto con el motivo rítmico-melódico dentro de la primer semi frase más el texto “En mis tiempos, en mis tiempos”. La frase es de 6 compases, tomando en cuenta para esto la anacrusa y el primer octavo más dieciseisavo del siguiente compás, el acompañamiento del piano, además de aparecer como bajo continuo, muestra claramente el final de la frase hasta el primer tiempo del compás 6, por otro lado, el texto también concluye hasta el mismo punto.

Dentro de esta primera gran frase, el primer motivo rítmico melódico lo repite inmediatamente formando la primer célula dentro de la frase, esta primer frase funciona como introducción para todos los versos; la siguiente célula, da continuidad repitiendo la anacrusa y mostrando el segundo motivo rítmico-melódico, que además de ser la rítmica

inversa mostrada en el primer motivo,  trabaja de manera descendente, y en progresión hasta llegar a la dominante mayor. Para la tercer célula, mezcla la anacrusa

inicial de cada célula, con la rítmica principal de las dos células anteriores, es decir, primero expone la semicorchea con las dos corcheas, y después, la corchea con las dos semicorcheas para terminar la frase en la dominante de re menor, con una corchea, este valor es constante en todo el lied para terminar cada célula. Los silencios que aparecen son expresivos, dan mayor énfasis, por están colocados justo donde están las comas del texto.

The image shows a musical score for a lied. It features four vocal parts (1. to 4.) and a piano accompaniment. The music is in 3/4 time and G minor. The lyrics are in German. The score is annotated with red and blue circles around specific notes and vertical pink lines indicating phrasing.

Texto:

1, 2, 3 y 4.-En mis tiempos, en mis tiempos

1.-La gente era recta y justa.

2.-La gente era discreta.

3.-Nadie profanaba lo ordinario.

4.-Había armonía en el matrimonio.

La segunda frase inicia de la misma manera, la duración es también de 6 compases, sin embargo, esta vez la alarga con 2 compases más. La frase inicia en anacrusa, presentando dentro de la primer célula, la rítmica que ya presentó antes con variantes en la melodía, para la segunda célula repite el mismo dibujo rítmico-melódico, con variación en la altura, sin embargo, para iniciar la tercer célula, esta vez usa una negra, dando mayor énfasis a las conjunciones que aparecen en el texto: *pero, a pesar de, pero*; seguido a esto aparecen por vez primera semicorcheas seguidas de manera ascendente, al final aumenta dos compases utilizando un motivo que da la sensación de final por el adorno sugerido.

Du war - den auch als Ein - dem Lea - te, was tu - gest . hat - ten Mäd - chen Erika - we doch si - hen mit Er - schel - den heit. O gu - te Zeit, o gu - te Zeit! Es ward kein J
 Sie sah der Jüng - ling ein Ver - gnü - gen, so war er . dank - bar und ver - schrie - gram; doch jetzt ent - deckt er in - ge - schent. O schim - me Zeit, o schim - me Zeit! Die Re - gung i
 Der Mann ward, wie er sich ge - büh - ret, was ei - ner . lie - ben Frau re - ge - ret treue sei - ner stol - zen Mann - lich - keit. O gu - te Zeit, o gu - te Zeit! Die Frau - mo he
 Jetzt darf der Mann sich ge - hie - ten, was wi - der . spre - chen und aus - lä - sen, wo man mit Frau - den sich er - freud. O schim - me Zeit, o schim - me Zeit! Mit die - ser !

Texto:

- 1.-El hombre va creciendo y se va haciendo hombre, la chica virtuosa va buscando esposo, pero todo acaba con moderación. Oh bellos tiempos, oh bellos tiempos!
- 2.-Los jóvenes se divertían, la gente era agradable y reservada; pero ahora son muy descarados. Oh triste tiempo, oh triste tiempo!
- 3.-El hombre según le convenía, era cuidado por una mujer afectuosa, respetando su orgullo viril. Oh bellos tiempos, oh bellos tiempos!
- 4.-El esposo era el que mandaba, obstaculizaba y controlaba, y con los amigos se divertía. Oh triste tiempo, oh triste tiempo!

En esta tercer frase, repite los mismos patrones rítmicos de la frase anterior, solo hace algunas variaciones melódicas como llevar la melodía a la nota más baja que es un B⁴, repite de nuevo el uso de una negra para enfatizar lo que está diciendo el texto: *ella, guiar, esto, apresurarse*; ésta también es una frase de 6 compases, y aunque repite los patrones rítmicos de la frase anterior, a esta le agrega 4 compases más, donde los 2 primeros compases, son el motivo rítmico-melódico conclusivo con el mismo adorno sugerido de la frase anterior, los 2 últimos compases, tocados solo por el piano, sirven de puente para un da capo, y al mismo tiempo, sirven para dar final al lied. El motivo rítmico-melódico conclusivo, lo maneja en diferente altura, y es hasta este momento, donde aparece el clímax de la melodía subiendo hasta un E⁶. Es hasta esta frase, donde el piano se hace presente realmente, el resto del lied solo hace un acompañamiento de bajo continuo, con notas de igual rítmica, solo en el compas 19, presenta el uso de semicorcheas, con el mismo motivo ascendente que expuso la voz en la frase anterior, solo en los dos últimos compases, el piano tiene presencia con el motivo rítmico-melódico de la mano derecha, en el resto de la obra, es sugerida la melodía de la mano derecha.

Es ward kein Jüngling am Ver-
Die Be-gang mit-ter-li-ober
Die Frau-ma herrsch-te nar ge-
Mit die-ser Neu-e-rung im-
ri-ter, und aus-re Jung-fern frei-ten spä-ter, ein reit-ten nicht der Müt-ter
Trin-be, der Ver-wir und der Geist der Lie-be führt jetzt oft schlim-
lin-der, aus-bleib der Hat und ihm die Kin-der, das war die Ma-de weit und
Lan-de, mit die-sen Fluch im H-be-stan-de hat ein Ko-met uns längst be-
Weid. O gu-te Zeit, o gu-te Zeit!
kneid. O schlim-me Zeit, o schlim-me Zeit!
breit. O gu-te Zeit, o gu-te Zeit!
drück. O schlim-me Zeit, o schlim-me Zeit!

Texto:

- 1.-No hay joven que sea fiel, pero después tomará como esposa a una joven, que dejará a la madre. Oh bellos tiempos, oh bellos tiempos!
- 2.-La voz del instinto materno, es la cura y el espíritu del amor, espero que llegue a la gente antes de que pueda volar. Oh triste tiempo, oh triste tiempo!
- 3.-La esposa devota reinaba con dulzura, en la casa y con los hijos, esta era la usanza en aquellos tiempos. Oh bellos tiempos, oh bellos tiempos!
- 4.-Este cambio en el país, este cambio en el matrimonio, lo trae un cometa por largo tiempo. Oh triste tiempo, oh triste tiempo!

1.3.3.2. Reflexión personal.

En el clasicismo los trinos, a diferencia del barroco -que empiezan en la nota superior- se atacan directo a la nota. Aquí nos topamos con un trino que el mismo Mozart sugiere se ataque en la nota superior. Hay que tener cuidado de hacer caso solo a las sugerencias del compositor, porque estas forman parte del estilo mozartiano, más adelante, con otras obras, daré más ejemplos de trinos, apoyaturas y ornamentación de tradición barroca que se usan en puntos específicos dentro de la obra de Mozart.

1.3.4. *Trennungslied*

A pesar de la corta edad en la que falleció Mozart, su música nos hace notar la rápida y constante evolución de su obra y la madurez artística que alcanzó en el transcurso de su creativa vida.

La canción *Trennungslied* es parte de la culminación de su obra vocal del género de la canción; la evolución que muestra en su estilo y manejo de los elementos compositivos, es notable desde *An die Freude*, con apenas 12 años, hasta *Trennungslied*, donde alcanza ya los 21 años.

Por supuesto que en el caso de las arias de oratorio, ópera y concierto, se nota también la evolución y madures que va adquiriendo, pero ese tipo de obras poseen un carácter diferente al de la canción.

1.3.4.1. Análisis musical.

Trennungslied

Estructura literaria

1.-Die Engel Gottes weinen,
wo Liebende sich trennen,
wie werd ich leben können,
o Mädchen, ohne dich?
Ein Fremdling allen Freuden,
leb ich fortan dem Leiden!
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

2.-Im Wachen und im Traume,
werd ich Luisa nennen,
den Namen zu bekennen,
sei Gottesdienst für mich;
ihn nennen und ihn loben
werd ich vor Gott noch droben.
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

3.-Ich kann sie nicht vergessen,
an allen, allen Enden
verfolgt von ihren Händen
ein Druck der Liebe mich.
Ich zittre, sie zu fassen,
und finde mich verlassen!
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

4.-Ich kann sie nicht vergessen,
dies Herz, von ihr geschnitten,
scheint seufzend mich zu bitten:
„O Freund, gedenk an mich!“
Ach dein will ich gedenken,
bis sie ins Grab mich senken.
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

5.-Vergessen raubt in Stunden,
was Liebe jahrlang spendet.
Wie eine Hand sich wendet,
so wenden Herzen sich.
Wenn neue Huldigungen
mein Bild bei ihr verdrungen,
O Gott! vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich.

6.-Ach denk an unser Scheiden!
Dies tränenlose Schweigen,
dies Auf- und Niedersteigen,
des Herzens drücke dich
wie schweres Geist-Erscheinen,
wirst du wen anders meinen,
wirst du mich einst vergessen,
vergessen Gott und dich.

7.-Ach denk an unser Scheiden!
Dies Denkmal, unter Küssen
auf meinen Mund gebissen,
das richte mich und dich!
Dies Denkmal auf dem Munde,
komm ich zur Geisterstunde,
mich warnend anzuzeigen,
vergibt Luisa, Luisa mich,
komm ich mich warnend anzuzeigen,
vergibt Luisa, Luisa mich,
vergibt sie mich!

Canción de la separación.

1.-Los ángeles de Dios lloran,
donde los amantes se separan,
Voy a ser capaz de vivir,
oh niña, sin ti?
Toda alegría será ajena,
viviré en eterno sufrimiento! Y tu?
Tal vez para siempre Luisa se olvide de mí!
Tal vez para siempre se olvide de mí!

2.-Despierto y en sueños,
llamaré a Luisa,
profesaré el nombre,
que es adoración para mí;
a el lo llaman y lo alaban,
estaré ante el en las alturas. Y tu?
Tal vez para siempre...

3.- No puedo olvidarme de ella,
en todos, todos los lugares,
soy perseguido por sus manos,
con una señal de mi amor,
yo tiemblo, al tocarla,
me encuentro abandonado! Y tu?
Tal vez para siempre...

4.-No puedo olvidarla,
este corazón por ella roto,
parece pedirme un suspiro:
"Oh amigo acuérdate de mí"
Oh, yo me acordaré de ti,
hasta que me hunda la tumba. Y tu?
Tal vez para siempre...

5.-Olvidar roba en horas,
lo que el amor logra en años,
si la mano se voltea,
el corazón también se voltea.
Cuando nuevas intenciones
desplacen de ella mi imagen,
Oh Dios! Tal vez para siempre
Luisa se olvide de mí.

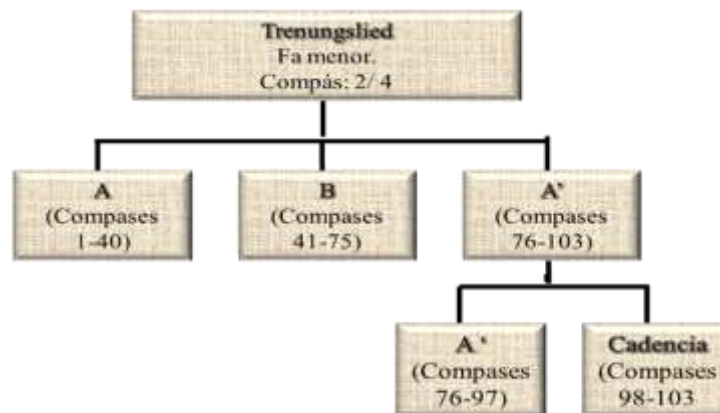
6.-Oh piensa en nuestra despedida!
Este silencio sin lágrimas,
en este ascenso y descenso
que oprime al corazón,
como una amarga visión,
pensaras en mi de otra manera,
te olvidarás de mi de una vez,
me olvidaré de Dios y de ti.

7.-Oh piensa en nuestra despedida!
El recuerdo de nuestros besos,
mordiéndome mi boca,
la sentencia mía y tuya.
Este monumento en la boca,
es un momento fantasmal, que me
que Luisa me olvidará,
viene a mi para advertirme
que Luisa se olvidara de mí.

Traducción: Personal.

Trennungslied

Estructura musical.



El texto es de Klamer Ederhard Karl Schmidt (1764-1824).

En un compás de 2/4 con una tonalidad de Fa menor, Mozart escribe una canción con un carácter totalmente diferente a los anteriores en todo sentido.

La agógica indica: *Langsam* - lento. Con una forma ternaria (ABA') Mozart escribe una canción con todas las características del lied del romanticismo, el acompañamiento del piano, tiene una evolución abismal comparado con las canciones anteriores.

Esta canción mantiene la tonalidad moviéndose entre el I-IV y V grados, pero a diferencia de las canciones anteriores, aquí hay puntos específicos en los que maneja la armonía de manera muy interesante y mayor claridad, sobre todo al usarla para reforzar el significado del discurso.

El primer punto importante, es al preguntar “Und du?” usa una cadencia rota y detiene la obra con un calderón antes de resolver, dejando a la voz sosteniendo la sensible de la tónica.

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "Leiden! Und du? und du?_ Vielleichtauf e - wig ver. droben. Und du? und du?_ Vielleichtauf e - wig ver. - lassen! Und du? und du?_ Vielleichtauf e - wig ver." A red arrow points to a note in the vocal line, which is a half note G4 (the 7th degree of the scale). Below the piano accompaniment, the chord progression is indicated as i V VI i.

El siguiente punto es en **B**, en el compás 54, anuncia que viene un cambio de tonalidad al relativo mayor, usando un acorde del quinto grado mayor de La bemol mayor, se mantiene así del compás 57 al 64 regresando a Fa menor en el compás 65.

En A' mantiene la tonalidad de Fa menor, al llegar a la cadencia rota del compas 92, mantiene la melodía idéntica al principio, pero hace una variación melódica anunciando el final. En el compas 98 aparece la coda, repitiendo *vergißt sie mich*, texto que engloba el significado total de esta canción.

1.3.4.2. Reflexión personal.

El texto es muy apasionado, habla de un amor ingrato y mal correspondido.

Aunque al igual que los otros lieder mantiene la armonía, hay partes que hay que cuidar mucho, por ejemplo: cuando dice Und du? De una cadencia rota deja la voz en la sensible de Fa mayor. Del compás 50-75, se siente inestable la armonía por la modulación que hace a La bemol mayor, es muy importante en estos pasajes que la melodía esté bien estudiada para no errar con tantas alteraciones.

1.4. Aria.

El vocablo aria literalmente significa “aire”, y es a partir del siglo XVIII, que se define como una composición vocal de cierta extensión y desarrollo, dividida en tres secciones, de las cuales, la tercera es repetición de la primera, casi siempre con la misma música y texto, mientras que la segunda, la estructura a partir de un tema contrastante.

El origen del aria se debe al deseo de agregar a los atractivos de la declamación dramática, los de una melodía organizada más regularmente. Después de las diversas transformaciones y modificaciones realizadas por los compositores italianos de los siglos XVII y XVIII, la forma habitual del aria era:

-Introducción instrumental.

-Primera sección cantada: inicia y termina en la tonalidad principal de la pieza.

-Breve postludio instrumental.

-Segunda sección cantada: en una tonalidad en contraste de la primera, y a menudo más modulante que la primera.

-Tercera sección cantada: simplemente una repetición de la primera, pero a menudo sin su introducción instrumental.

La tercera parte generalmente no se escribía, se indicaba con las palabras *Da capo* o cualquier otra indicación similar que sirviera para que el ejecutante repitiera la primera parte. En la tercera sección, la práctica musical consistía en hacer una variación, introduciendo adornos improvisados y de muy florido dibujo.¹

¹ Scholes, Percy A., (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. España: Edhasa / Hermes / Sudamérica, Tomo I p.104.

1.5. Oratorio.

Según Peter Burkholder y Donald J. Grout¹, en su exhaustivo estudio sobre la historia de la música occidental explican el oratorio como un “género religioso dramático que combina la narrativa, el diálogo y el comentario” en una suerte de exégesis de textos religiosos. Desde el siglo XVII, continúan los autores, este género se estructura con base en la orquesta y en varias partes como el recitativo, las arias, los duetos, los preludios y también los ritornelos instrumentales y las partes corales, además de los solistas vocales. En su ejecución musical en salas de conciertos o en iglesias es un género sobrio, desprovisto de escenografía, trajes y trazo escénico. Sin embargo, en el inicio del Oratorio, a principios del siglo XVII, y a veces durante el siglo XVIII, contaba con escenografía, trajes y representación escénica.² Generalmente en el Oratorio hay uno o varios personajes de la religión cristiana, un narrador y/o un evangelista; partiendo de mi experiencia, al ser un texto sacro, la representación escénica se anula para hacer la música y el texto aún más solemnes que invitan al recogimiento religioso.

Mozart al componer música sacra, pese a no figurar dentro de los grandes compositores de oratorio, tenía una gran convicción por lo religioso, como lo muestran sus grandes obras: la *Misa en Do menor*, el *Exultate Jubilate* y el *Requiem*.

¹ Burkholder, J. Peter y Grout, Donald J. (2011). *A History of Western Music*. New York-London. Norton and Company, pp. 338-339.

² *Ibid.*, Tomo II p.941.

1.5.1. *Ergo interest, an quis - Quaere superna.*

Al igual que el *Requiem*, Mozart dejó varios oratorios inconclusos y arias sueltas, una de estas obras es el recitativo y aria *Ergo interest anquis- Quaere superna*.

En *el Diccionario Oxford de la Música*¹, este recitativo se describe dentro de las características del *recitativo secco*: es rápido y corre casi tan velozmente como el habla.

El acompañamiento es un fondo del que apenas se da cuenta el oyente ya que su función es mantener al cantante en el área tonal. El acompañamiento de esta clase de recitado consta simplemente de una serie de acordes del clavecín y de bajos de cuerda, generalmente escritos como bajo cifrado, que dan peso y apoyo a la línea más grave de la música. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, debido a la continua desaparición del clave de la orquesta, el acompañamiento se asignaba, sobre todo en la Gran Bretaña, a un violoncello que transformaba los acordes en arpeggios. El *aria* bien puede situarse dentro del *Aria da Chiesa*, que es, como su nombre lo indica, un aria de iglesia con acompañamiento musical.

¹ *Ibid.*, Tomo II p. 1096.

1.5.1.1. *Ergo interest, an quis - Quaere superna.*

Análisis musical.

Ergo interest, an quis - Quaere superna.

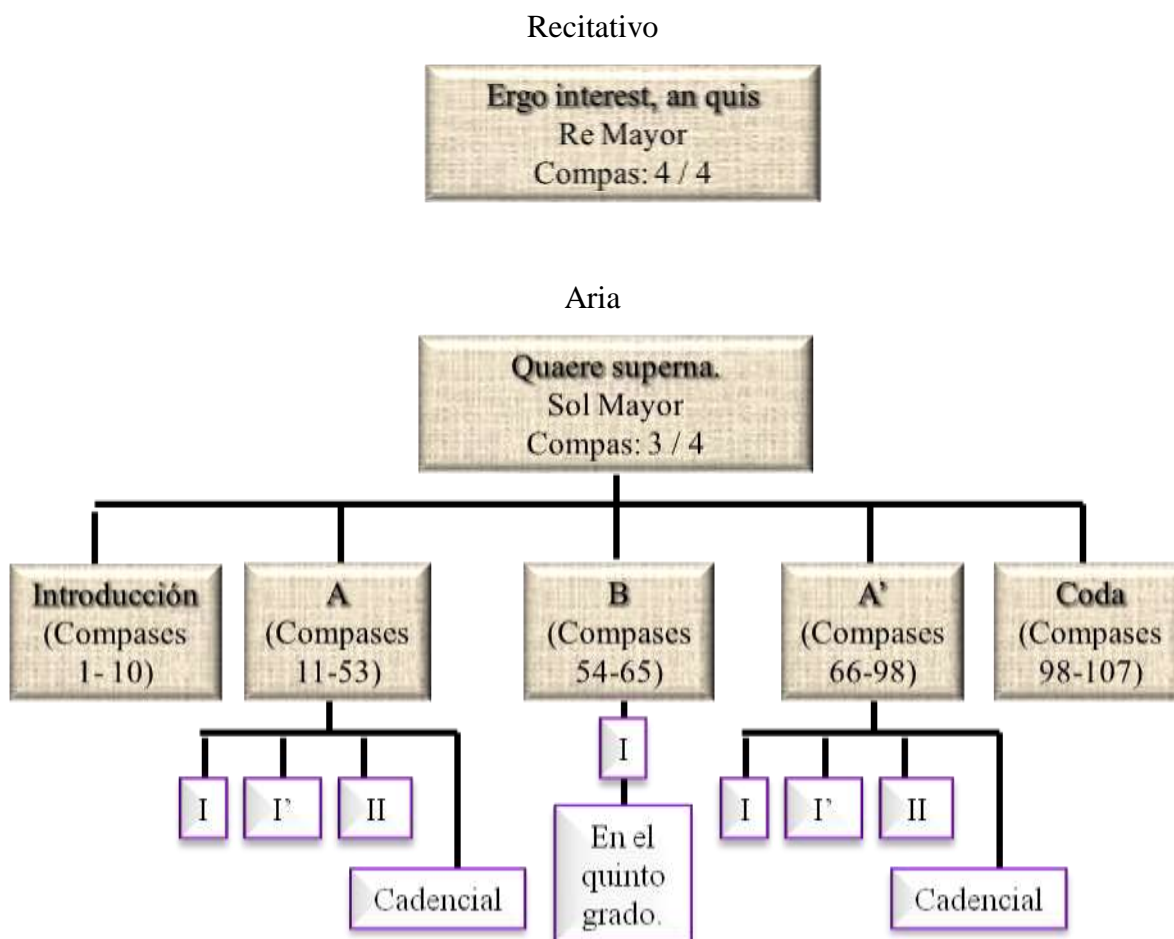
Estructura literaria

<p>Ergo interest, an quis male vivat, an bene? Fidelis animas! Cogita vias tuas, facileque, quis tibi sit videbis exitum. Est aliquid iram promeruisse, an gratiam.</p> <p>Quaere superna, fuge terrena, non cura reliqua, nil enim sunt.</p> <p>Hoc dabit gaudia, mortis solatia in coelis premia, aeterna, que sunt.</p> <p>Quaere superna, fuge terrena, non cura reliqua, nil enim sunt.</p>	<p>Recitativo.</p> <p>Aria: A</p> <p>B</p> <p>A'</p>	<p>Que importa si alguien lleva una mala o buena vida? Almas fieles! Piensen en sus caminos, al final, se verá con claridad los que tuvieron éxito. Que no es poca cosa, los que ganaron la ira o la gracia.</p> <p>Busca lo celestial, evita lo terrenal, No te preocupes por los demás, es inútil.</p> <p>Esto te dará alegría, en la muerte consuelo y en el cielo recompensas, que eternas, serán.</p> <p>Busca lo celestial, evita lo terrenal, No te preocupes por los demás, es inútil.</p>
--	--	--

Traducción: Propia.

Ergo interest, an quis - Quaere superna.

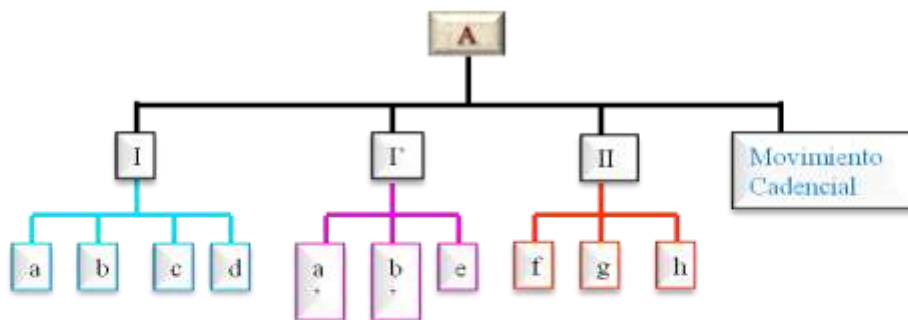
Estructura musical.



El recitativo no aparece con una armadura que sugiera la tonalidad, pero por las alteraciones que tiene y las notas en que empieza y termina se deduce que está en Re mayor.

El aria con un ritmo “Andante” empieza con la melodía principal en el violín primero y el violín segundo con tresillos que le dan fluidez la aria, la viola casi todo el tiempo acompaña al bajo continuo con los mismos valores (cuartos), en muy pocas ocasiones la viola acompaña al violín segundo con tresillos. De los compases 25-29 en vez de ser ternario el ritmo, cambia a binario, lo mismo pasa de los compases 37-48, esto es cuando usa el texto “non cura reliqua” dando la sensación de calma, la misma calma que se siente al saber que solo somos responsables de nosotros mismos. Se mantiene en la tonalidad de Sol mayor, yendo de una manera muy simple del primero al cuarto grado, después al quinto y

resolviendo al primero, con algunas cadencias rotas del cuarto al primer grado. La parte B (parte central del aria) se mantiene en el quinto grado. Aunque si aparecen otros grados de la escala además del I, IV y V, son solo acordes de paso, no hacen nada relevante como modulaciones o cambios de tonalidad, por esta razón no les doy mayor importancia omitiéndolos de este escrito. Veamos un análisis más minucioso.



(Este acompañamiento del bajo es una constante hasta el final del oratorio)

La frase a mantiene un motivo rítmico melódico de tresillos en arpeggio en el segundo violín que es parte del acompañamiento, la otra parte del acompañamiento es a manera de bajo continuo hechos por la viola y los tres instrumentos del bajo (violoncello, contrabajo y órgano), los instrumentos del bajo mantendrán ésta constante durante todo el oratorio. El violín presenta la melodía en dos células, las dos concluyen con el mismo motivo, haciendo que ambas células se complementen.

La frase **b** mantiene los motivos rítmicos melódicos casi en toda la frase, al final la viola en vez de seguir con cuartos como parte de su acompañamiento, lo hace también con tresillos y notas repetidas, mientras que el violín segundo lo hace con cuartos. La frase empieza con un gran salto descendente de un RE⁷ a un DO⁵, es un brinco mayor a las dos octavas y sigue bajando por grados conjuntos hasta un LA⁴, éste gran salto anuncia que la melodía manejará diferentes saltos grandes dentro del resto del oratorio, como lo hace la frase **c** al empezar. También presenta esta frase el climax de la melodía del violín bajando casi hasta la nota más grave que usará dentro de éste oratorio además de meter por primera vez un tresillo a la melodía.

La frase **c** tiene una particular característica, se alarga por dos compases más y sus células son de 3 compases cada una. Empieza la primer célula con un salto de octava anunciado en **b**, la secuencia de tresillos siguientes es ascendente y la repite en la siguiente célula, continúa ésta célula con un SI en anacrusa y tomando el tresillo del violín I de la frase anterior pero en movimiento contrario, concluyendo con las mismas notas y valores. En el acompañamiento de las cuerdas, el tresillo sigue siendo una constante, presentado en conjunto por la viola y el 2^{do} violín.

La frase **c** tiene una particular característica, se alarga por dos compases más y sus células son de 3 compases cada una. Empieza la primer célula con un salto de octava anunciado en **b**, la secuencia de tresillos siguientes es ascendente y la repite en la siguiente célula, continúa ésta célula con un SI en anacrusa y tomando el tresillo del violín I de la frase anterior pero en movimiento contrario, concluyendo con las mismas notas y valores. En el acompañamiento de las cuerdas, el tresillo sigue siendo una constante, presentado en conjunto por la viola y el 2^{do} violín.

d

La frase **d** regresa a la nota climax, mantiene la melodía el uso de tresillos y el acompañamiento se mantiene con tresillos en el violín 2º y la viola usando notas repetidas a diferencia del principio que usaba un arpeggio.



En **I'** las diferencias que hacen que **a** se convierta en **a'** son las siguientes:

a

Andante

El resto de la melodía y el acompañamiento son iguales.

a'

Que - re - re - per - sa. fe - re - re - re - sa.

Además de cambiar la corchea con puntillo y semicorcheas por un tresillo, la voz lo hace en conjunto con el violín.

En l' las diferencias que hacen que b se convierta en b'

son las siguientes:

A musical score for the first system, consisting of five staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The third staff is a violin part with a treble clef. The fourth staff is a viola part with an alto clef. The fifth staff is a bassoon part with a bass clef. Annotations include: a purple oval around a melodic phrase in the first staff; a green oval around a piano accompaniment phrase in the second staff; a red oval around a piano accompaniment phrase in the third staff; a yellow oval around a bassoon phrase in the fifth staff; and a blue oval around a violin phrase in the third staff.

Presenta por primera vez un salto
enlazado a notas repetidas además de
tresillos que incluyen también un salto
y un bordado.

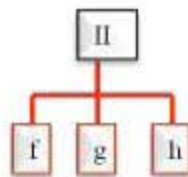
A musical score for the second system, consisting of five staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment with a grand staff. The third staff is a violin part with a treble clef. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "li ge . li . ge . te . m . te . s". The fifth staff is a bassoon part with a bass clef. Annotations include: a purple oval around a melodic phrase in the first staff; a green oval around a piano accompaniment phrase in the second staff; a red oval around a piano accompaniment phrase in the third staff; a yellow oval around a bassoon phrase in the fifth staff; and a blue oval around a violin phrase in the third staff. A diagram with green arrows points from the text above to the melodic phrase in the first staff and the piano accompaniment phrase in the second staff. A blue arrow points to a specific note in the fourth staff. A red vertical bar is placed between the fourth and fifth staves.

La voz mantiene también una nota larga junto con el violín pero sin hacer un salto, el salto lo hace hasta el tercer compás. Después de la nota tenida usa *semicorcheas* en grados conjuntos y de manera ascendente, este motivo rítmico melódico lo repite en el último compás haciendo uso de una *apoyatura* larga y de manera descendente. Retóricamente usa la palabra "fuge" cuando la melodía va ascendiendo, y "terrena" cuando desciende la melodía.

e

The image shows a musical score for section 'e' with four staves. The top two staves are for strings (violin and viola), and the bottom two are for voice and bass. Annotations include: yellow arrows pointing to the start of the string parts; red circles highlighting specific rhythmic patterns in the violin and viola parts; purple circles highlighting notes in the voice part; and a blue double-headed arrow indicating a melodic interval in the voice part. The lyrics 'con ce-ra re - li-qua, ul - a - sin rest.' are written below the voice staff.

El único elemento nuevo dentro de I es e, y el único motivo nuevo lo presenta la voz usando notas de retardo al principio de la frase, el resto son motivos ya conocidos, la viola retoma el acompañamiento que se presenta al principio en conjunto con el bajo, los violines van en movimiento paralelo con intervalos diferentes de 3^o, 6^o, 5^o y 10^o, retomando después el violín 2^o los tresillos con el salto similar al que hace en la célula c el violín I y en arpeggio mientras que la voz retoma el motivo rítmico de la negra con puntillo y semicorcheas y el uso de apoyatura larga. El salto de un LA⁵ a un SOL⁶, apareció en la frase anterior pero a la inversa.



La sección II usa motivos rítmicos antes presentados con las siguientes características:

En f además de mantener el uso de tresillos en la viola y el violín 2^o, retoma el motivo rítmico melódico presentado en c pero con una diferencia de altura.

La sección II tiene dos particularidades:

-La primera es que forma cada una de sus células con 6 compases en vez de 4, sin embargo, la primer célula (f) tiene una introducción hecha por el violín 1° que agranda la frase por un compás y medio, esto para completar un dialogo que existe con la voz.

-La segunda es que las células g y h son parte de una misma célula, sin embargo dividirla permite hacer una análisis más simple además de cumplir con la estructura de esta sección, es decir, células de 6 compases cada una.

El violín 1° y la voz son los que presentan la melodía principal dentro de éste oratorio y es hasta ésta frase donde presentan un diálogo cercano, lo hacen como pregunta y respuesta presentando diferentes motivos que se complementan dentro del discurso musical.

The image shows a musical score with several staves. A large multi-measure rest labeled 'f' is circled in red. A red arrow points from this rest to a specific melodic phrase in the violin part, which is also circled in red. Below the violin part, the vocal line is shown with lyrics: 'Que- re- re- re- re, fi- de- tr- re- re, to- ra- re- re- re'. These lyrics are circled in purple. A blue arrow points from the complex rest 'f' to a simpler, shorter phrase labeled 'c' on the right side of the image. The phrase 'c' is also circled in blue. The overall diagram illustrates how a complex multi-measure rest is broken down into a simpler, more manageable phrase for analysis.

El violín comienza la frase con un motivo rítmico melódico tomado de la frase c de la sección I, la repite dos veces iguales de manera idéntica y la tercera una 8ª arriba, la voz hace un contra canto con otro motivo rítmico melódico que no es más que una variación de la primer melodía expuesta por el violín, la repite con el mismo patrón, dos veces iguales y la tercera con una pequeña variación de valor de las últimas notas del motivo. El violín termina la frase con un fragmento del motivo rítmico melódico invertido, con una variante de tiempo y de menor duración.

El violín segundo y la viola usan notas repetidas con la misma tendencia presentada en la frase c de la sección I, presentando solo como variante, los silencios del violín 2°.

La célula \underline{g} empieza con un motivo rítmico melódico nuevo con notas de apoyo inferior, lo hacen en conjunto la voz y los dos violines. En el resto de la célula la viola toca lo mismo que el bajo. Los violines tocan dos células de diferente melodía pero igual valor, repiten a la par el primer motivo antes de

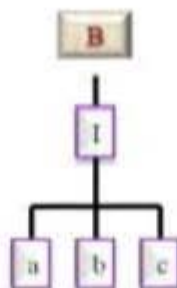
concluir la frase tranquilamente con claros en un primer grado y ascendientemente. La voz es la principal haciendo coloraturas mientras dice "vehiqua". Llegando hasta un $L.A^{\circ}$ climax de la voz.

La frase \underline{h} es continuación de \underline{g} , de lo contrario no tendría sentido a la hora de la interpretación, los dos violines y la viola hacen lo mismo rítmica y melódicamente, la única variante es la altura, la voz hace un pequeño adorno con semicorcheas cuando dice "enim". Concluye la frase de manera sencilla melódicamente repitiendo el texto "ni enim stant", amoníacamente es donde se encuentra cierta complejidad, para llegar a la cadencia pasa por el I, V y II grado con 7° dejando la frase abierta terminando en un V grado.

Los últimos cuatro compases de la sección II, son un puente que nos enlaza a la parte B usando los elementos rítmicos y melódicos expuestos desde la célula c de la sección I, el violín 1º hace variaciones en la melodía usando principalmente notas repetidas y usando el motivo que usa un trino de adorno expuesto desde el principio, el violín segundo usa arpeggios, motivo presentado desde el principio, mientras que la viola va a la par del bajo continuo, en el último compás violín 2º y viola van en movimiento paralelo usando el mismo motivo.

Movimiento Cadencial

The image displays a musical score for a section titled "Movimiento Cadencial". It consists of three staves. The top staff is the first violin part, featuring several motifs circled in purple, yellow, and green. The second staff is the second violin part, with motifs circled in blue and purple. The third staff is the viola part, with motifs circled in blue and purple. A red arrow points from the top staff down to a lower staff, which shows a simplified version of the motifs. Below this, two smaller musical excerpts are shown, labeled 'c' and 'a'. Excerpt 'c' shows the first two staves with circled motifs in purple and blue. Excerpt 'a' shows the top two staves with circled motifs in green and blue.



a

La parte **B** mantiene un acompañamiento constante que le da a esta parte estabilidad rítmica. En **a** los violines y la viola son parte del acompañamiento manteniendo los tres un movimiento paralelo con los mismos motivos rítmicos y melódicos de notas repetidas.

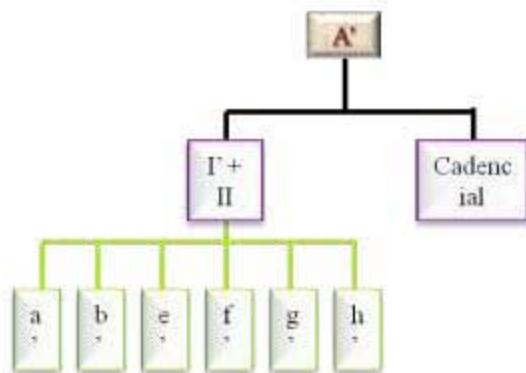
La voz empieza con las mismas notas del principio y sube a un SOL igual que en el primer motivo, va en movimiento descendente usando el adorno de semicorcheas que aparece desde el principio también de manera descendente y manteniendo los finales de frase en un registro medio.

En **b** el texto solo es "*in coelis premia*", los violines y la viola mantienen el mismo acompañamiento mientras que la voz presenta el mismo motivo con variación en el movimiento melódico y manteniéndose en un registro medio.

En c baja aún más la melodía llegando hasta un RE hasta llegar a la cadencia para ir a la última parte del oratorio, los elementos rítmicos y melódicos son variaciones de los que hemos escuchado durante todo el oratorio. Las cuerdas siguen con el mismo acompañamiento los dos primeros compases, la viola en el 3º y 4º compás se mueve igual que el bajo, mientras que los violines retoman el motivo expuesto hasta quedarse en una nota tenida mientras la voz hace la ornamentación de la cadencia.

c

que - si - a, se - ter - na que est, que est se - ter - na



A' es una re-exposición de **A** con pequeñas variaciones. Las únicas células que se presentan exactamente igual, son **a'** y **b'** que pertenecen a la sección I', las variaciones están en el resto de las células: **e'**, **f'** y **h'**.

En **e'** hay un cambio armónico, pero se presentan prácticamente los mismos elementos, los violines empiezan igual que en **e**, el 2º y 4º compás solo muestran una variante en la altura mientras que el 3º compás hacen también una pequeña variación melódica, la viola hace variaciones rítmicas mientras que el bajo hace una variación melódica modificando también la armonía. La voz tiene el mismo texto y el segundo compás solo marca una variante en la altura, el resto es un desarrollo de la melodía con elementos ya conocidos como los tresillos, apoyaturas o notas con puntillo.

e

non cu - ra re - li-gia, nil e - nim curat.

e

non cu - ra re - li-gia, nil e - nim curat.

En f hay debido al movimiento del bajo una variación armónica, la cual genera en el resto de las cuerdas una variación de altura, sin embargo el patrón es el mismo, hace el mismo juego entre la voz y el violín primero, la voz en vez de hacer un salto antes de bajar, solo se mueve de manera descendente.

A musical score snippet in 4/4 time, marked f . The top staff (Violin I) features a melodic line with three phrases circled in red. A red arrow points to the end of the third phrase. The second staff (Violin II) has a similar rhythmic pattern. The third staff (Cello/Double Bass) has a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (Vocal) has the lyrics "Quoniam per nos" with three phrases circled in purple. The fifth staff (Bass) has a steady eighth-note accompaniment.

A second musical score snippet, identical to the first. It features the same instrumental parts and vocal line with red and purple annotations. The f dynamic marking is present in a box at the beginning.

En **g'** y **h'** aparecen también los mismos elementos que en **g** y **h**, la variante radica primero en **g'**, la frase tiene casi dos compases más, el primer compás también agrupa por corcheas pero es ascendente y cromático, el resto de los compases van la viola y los violines juntos manteniendo el uso de corcheas y formando parte del acompañamiento, la variante más marcada es la armonía hecha por el bajo.

Las coloraturas de la voz van en progresión descendente hasta el quinto compás, donde usa tresillos y continua con trino en las tres notas siguientes para terminar de nuevo con tresillos

19'

re - ce - re li - qui, ad e - ric - sis mat.

19'

re - ce - re li - qui, ad e - ric - sis mat.

En **h** y **b'** las cuerdas conforman la constante, como parte del acompañamiento mantienen el mismo ritmo haciendo solamente una variación en la altura de las notas. La voz en el primer motivo usa un tresillo y lleva la melodía a una nota más alta, a un SOL, para el final baja a un registro central para finalizar manteniendo el trino como adorno.

h

al e - ar, al e - . . - sia est,

h

al e - ar, al e - . . - sia est.

En la coda final los violines usan tresillos a la par con diferente movimiento melódico mientras que la viola y el bajo continuo comparten el movimiento rítmico y melódico. La melodía que lleva el violín primero mantiene el movimiento presentado en el puente a B con una variante en la altura; la viola para el tercer compás de la coda se suma a la rítmica de los violines para anunciar el final del aria con la cadencia y ornamentación de la voz. Finaliza el aria con un pequeño adorno hecho por el violín primero y el motivo de tresillos que ya conocemos desde el principio en c.

The image shows a musical score for the Coda section. It consists of five staves. The first staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, the fourth for Cello/Double Bass, and the fifth for Cello/Double Bass. A box labeled "Coda" is positioned above the first staff. The score includes various musical notations such as triplets, ornaments, and dynamic markings. Hand-drawn colored circles and lines highlight specific musical features: a red circle around a triplet in the Violin I staff, a yellow circle around a triplet in the Violin II staff, a blue circle around a triplet in the Viola staff, a red circle around a triplet in the Cello/Double Bass staff, and a purple circle around an ornament in the Viola staff. A vertical orange line connects the first two staves.

1.5.1.2. Reflexión personal.

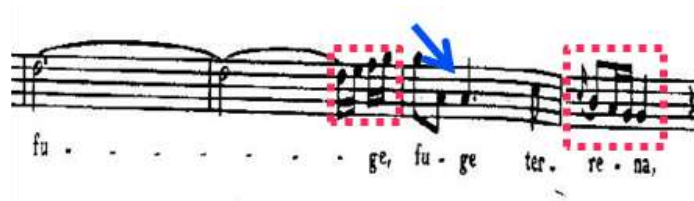
El recitativo inicia con una pregunta reflexiva “¿Qué importa si alguien lleva una mala o buena vida?” Pregunta que pareciera responder al cuestionamiento de una persona sobre la manera en la que ha desarrollado sus actos en el transcurso de su vida.

Aunque el texto no sugiere un personaje, bien podría deducirse que se trata del creador, pues el resto del texto habla de lo que nos espera al final del camino de la vida, y dentro del marco de la religión católica, al entrar en oración buscando consuelo o respuestas, generalmente uno se dirige a Dios.

En general, el texto es una reflexión sobre el enfoque personal de la vida, sobre la búsqueda de paz interna, partiendo de la primicia que nada es bueno ni malo, lo importante es concentrarnos en nuestras acciones, desde el lado de la conciencia más que del juicio, dejar de juzgar al resto y ocuparnos de nuestras propias acciones.

“Busca lo celestial, evita lo terrenal”, buscar lo celestial es buscar la paz interior, mientras que evitar lo terrenal se refiere a lo mundano, a las bajas pasiones, que por muy atractivas que puedan parecer a los ojos de todos en diferentes momentos, generan en el interior, en el ser, un desequilibrio general, es generar un estado físico, mental y emocional muy alejado de lo que es la paz interior, es al final de cuentas ser esclavos en vez de hombres libres.

Hay dos puntos importantes dentro de la retórica, el primero es cuando se refiere a “fuge” y “terrena” fuge lo mantiene primero con una nota larga y después con una pequeña escala ascendente, y para terrena usa una escala pequeña descendente, pensando en la diferencia que existe entre los cielos y la tierra, los cielos es arriba, la tierra es abajo, el uso de la escala descendente hace una perfecta referencia melódica a lo terrenal.



El otro punto es cuando dice “reilqua” vocablo del latín que se refiere a “los otros, los demás”, Mozart usa escalas ascendentes y descendentes con alteraciones diversas, haciendo muy buena alusión al los distintos tipos de personas que existen.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with various note values and rests, starting with a 're' and ending with 'li-qua,'. The second staff contains a similar melodic line, also starting with a 're' and ending with 'li-qua, n'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Insiste al final en la frase “nil enim sunt”, insiste en que “es inútil” preocuparse por los demás, cada uno somos dueños de nuestro propio destino.

1.6. Aria de ópera.

Dentro de la música vocal, Mozart tuvo mayor inclinación hacia la ópera y a lo largo de su vida compuso veintidós emblemáticos ejemplos de este género. La gloria de la ópera mozartiana la alcanzó el compositor austríaco al conocer en Viena al libretista Lorenzo da Ponte, quien le proporcionaría libretos para tres de sus mejores óperas: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. Como es sabido, la ópera se origina en Italia en 1600 sin embargo, fue Mozart quien llevó la ópera de la escuela italiana al mayor nivel, consolidándola y haciéndola universal, logró tal perfección, que ni el mismo Wagner pudo negarse a reconocer su legado. Una de las tendencias de la época en que vivió Mozart, fue la ópera bufa, tendencia dentro de la cual escribiría Mozart la mayoría de sus óperas.

El *aria* de ópera como tal, representa la evolución de la canción, una canción, como ya lo mencionamos anteriormente, es una melodía simple, que se repite varias veces para decir varios versos. La primer aria nombrada como tal, se le denominó “aria de un periodo”¹ que, al igual que la canción, era una melodía sin mayor complejidad para decir varios versos, con el tiempo el aria fue evolucionando hasta llegar a constituirse como gran *aria* de ópera. A partir de las arias de Mozart, se consolidó todo un sistema para nombrar los tipos de *arias* que habían, surgieron el *aria cantabile*, *aria di portamento*, *aria di mezzo carattere*, *aria parlante*, *aria agitata*, *aria cantabile*, *aria di bravura o d’agilità*², entre otras. Estos nombres fueron asignados debido a sus características musicales o de contenido. Un *aria* de ópera puede estar dentro de cualquiera de estas características, y ocurre en el momento dentro de la dramaturgia operística, cuando se dibuja el carácter del personaje, generalmente va precedida de un recitativo, que es el dialogo que prepara la escena para el aria.

A partir de sus características, se puede decir que el aria, fue creada para hacer lucir la voz además de conmover el alma, y en Mozart éstas fueron sus principales características. Un claro ejemplo de ello lo vemos con Nancy Storace, quien sería la primera *Susana* en *Le nozze di Figaro*; este personaje lo construyó el compositor, basado en la personalidad y

¹ *Diccionario enciclopédico de la música*, (1947). Recopilado por D. Carlos José Melcior, Editorial Lerida p.37.

² Scholes, Percy A., (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. España: Edhasa / Hermes / Sudamérica. Tomos I p.104.

calidades vocales de la cantante, lo mismo hizo con todas, o casi todas, sus arias de concierto.

En un aria de ópera no hay mucho texto, el compositor va usando el texto según la dramaturgia y la música, recordemos que una canción tiene como finalidad mostrar diferentes matices de la melodía en función del texto, en contraste, en el aria de ópera, lo que se busca es dar diferentes puntos de vista emocionales, por lo tanto, se puede repetir una sola palabra varias veces, o alargarla con bellas variaciones y agilidades.

A diferencia de la canción, o el lied, el aria de ópera no es precisamente una narración, representa la culminación de una escena en donde se reiteran las emociones, y el significado del personaje en las circunstancias específicas de una escena.

1.6.1. *Dal tuo gentil sembiante* aria del Fauno de la ópera *Ascanio in Alba*.

La ópera *Ascanio in Alba* la compuso Mozart en Milán el 17 de octubre de 1771, se trata de una serenata teatral en 2 actos, con 14 arias y varios coros, con texto del libretista Giuseppe Parini¹, y fue compuesta en ocasión de las nupcias del Archiduque Fernando de Austria². La acción se sitúa en la futura ciudad de Alba Longa, cerca de Roma, en tiempos míticos.

Primera parte

Aparecen la diosa Venus y Ascanio, hijo de Eneas. La diosa muestra a su hijo el hermoso paisaje donde surgirá la ciudad de Alba. Es un lugar pastoral, poblado de ninfas y pastores que la veneran. Sobre esta ciudad deberá reinar Ascanio, después de casarse con Silvia, ninfa de la estirpe de Hércules, y su prometida.

Ascanio está preocupado porque Silvia no lo conoce. La madre le revela que desde hace cuatro años Amor se le aparece en sueños con la cara del propio Ascanio, y así ha conquistado el corazón de la joven. La diosa le insiste para que no revele su identidad a Silvia, y le sugiere que adopte una falsa para probar su virtud.

Entre tanto, el sacerdote Aceste prepara la boda. Fauno y los pastores cantan alabanzas a Venus. Obedeciendo a la diosa, Ascanio pretende ser un extranjero atraído por las bellezas del lugar. Aceste dice a los pastores que su valle será el emplazamiento de una bella ciudad, y que tendrán un soberano, Ascanio, antes de que acabe el día; a Silvia le dice que será la novia de Ascanio. La ninfa Silvia le contesta que está enamorada de un joven que ha visto en sueños. El sacerdote la tranquiliza, diciéndole que ese joven no puede ser otro que Ascanio.

Segunda parte

¹ Giuseppe Parini (1729-1799) poeta italiano, hijo de un modesto comerciante de seda. *Diccionario Enciclopédico Larousse*, (2008). Colombia: Ediciones Larousse.

² Tercer hijo del emperador Francisco I con la princesa María Beatriz de Este; gobernador de Lombardía. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* de Wolfgang Amadeus Mozart. (1956) Germany: Bärenreiter-Verlag.

Ascanio descubre a Silvia entre los pastores y se dirige a ella. La muchacha inmediatamente reconoce al joven de sus sueños. Fauno interviene y sugiere "al extranjero" (Ascanio) que se marche. Convencida de que el extranjero no es su prometido Ascanio, Silvia se escapa declarando que nunca se casará con nadie. Aceste consuela a Silvia, diciendo que sus penas están a punto de acabar. Los pastores y las ninfas, así como Aceste y Silvia, entonan magníficos coros en honor de la diosa. Silvia y Ascanio unen sus voces al coro y la diosa desciende en su carro, rodeada por nubes, acompañada de las Gracias y Genios. Ascanio revela su identidad.

Venus une a los dos amantes y explica cómo quería que su hijo descubriera la virtud de su novia. Aceste pronuncia un juramento de fidelidad y lealtad a Venus, y ésta se retira. Sólo le queda a Ascanio perpetuar la estirpe de Eneas y regir la ciudad de Alba³.

³ http://es.wikipedia.org/wiki/Ascanio_in_Alba Enlace consultado el lunes 25 de julio de 2011 a las 23.51hrs.

1.6.1.1. Análisis musical.

Dal tuo gentil sembiante.

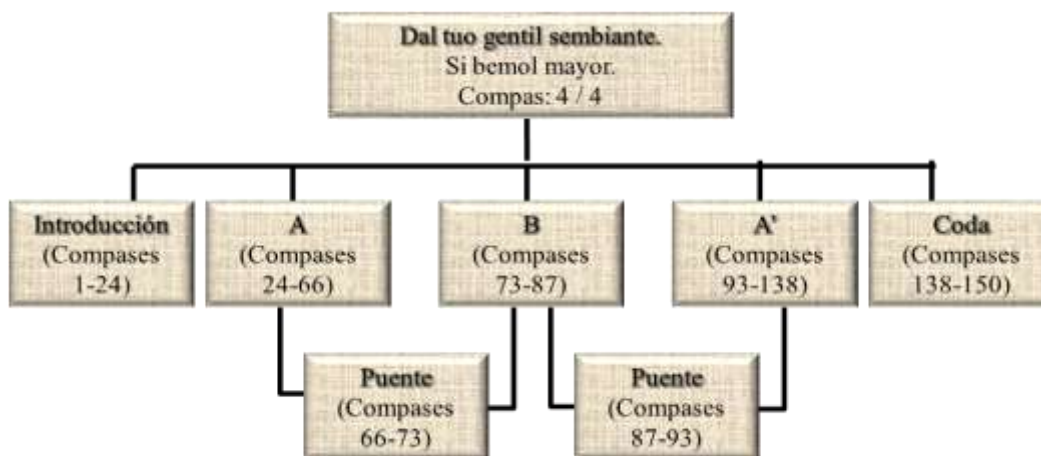
Estructura literaria.

Dal tuo gentil sembiante risplende un'alma grande: E quel chiaror che spande quasiadorar ti fa.	A	De tu dulce semblante, resplandece un alma grande. Y ese resplandor que irradas hace que seas adorada.
Se mai divieni amante felice la Donzela, che a fiamma così bella allor s'accenderà.	B	El día que la ames, feliz será la doncella, y tan bella como una flama se encenderá.
Dal tuo gentil sembiante risplende un'alma grande: E quel chiaror che spande quasi adorar ti fa.	A'	De tu dulce semblante, resplandece un alma grande. Y ese resplandor que irradas hace que seas adorada.

Traducción: Personal.

Dal tuo gentil sembiante.

Estructura musical.



La introducción orquestal es de carácter alegre y festivo, a un tempo “Alegro moderato”, y esta aria al igual que el aria de oratorio carecen de dinámicas, la música mozartiana está tan

bien escrita, que el fraseo hace todo por si solo, es muy importante tomar en cuenta que en Mozart la primer nota de cada dos o de cada cuatro se acentúa, las notas largas, siempre se hacen in crescendo, además de ayudar en el fraseo, permiten que el cantante mantenga la nota con buen fiato.⁴

A pesar de mantenerse en la tonalidad de si bemol mayor tener un movimiento armónico sencillo (I-IV-V-I) hay un momento en el que pareciera que modula al relativo menor (sol menor), esto es en el puente para ir a **B**: el compás 69 tiene un Fa# (sensible de sol) y un DO (quinto grado de sol) en el bajo, pero en vez de modular se va al quinto grado de si bemol mayor, en el compás 71 de nuevo usa el FA# y el DO en el bajo, sin embargo en vez de volver a usar la dominante de si bemol, usa primero la dominante mayor de sol menor, para después empezar **B** en la dominante de si bemol mayor.

71 FAUNO

Cl.

Ob., Viol.

Viol.

Se mai di -
Wie glück - - - lieb

p *f* *sf* *p*

⁴ Fiato: aliento, respiración. *Herder diccionarios. Italiano-español/ Español-italiano.* (2001).

1.6.1.2. Reflexión personal.

Generalmente existe un motivo recurrente que caracteriza el aria, este motivo es el encargado de dejar en el escucha la sensación que quiere plasmar con el aria, el motivo melódico principal de un aria será el encargado de transportarnos al lugar, momento o sentimiento que el compositor y el texto desean evocar. Es tarea del cantante poner especial atención a este motivo melódico para lograr transmitir lo que el compositor entre líneas y notas estaba buscando. *Dal tuo gentil sembiante* es la frase con la que empieza y es también el motivo melódico con el que empiezan la voz y la orquesta. Lo más importante de esta frase es el momento de decir “gentil” la nota no es de fácil ataque, es un brinco de tercera entre el mi y el sol, y debe sonar dulce, como lo pide el mismo texto, hago referencia a esto en particular, porque son precisamente mi, sol y fa, notas que en la voz de la soprano requieren más apoya para poder mantener el sonido bien colocado en los resonadores de la voz, y el dar más apoyo genera al principio dureza en vez de suavidad en la voz, el único recurso, la práctica.

Allegro moderato

FAUNO

Viol. I

Oboi
Corni
Archi

p

Viol. II

Va. Ba:

Dal tuo gen - til sem - bian - te ri -
Wie schön auf dei - - - nem Ant - litz sich

p

Si dentro de la canción se busca una interpretación convincente del texto, en el aria de ópera se tienen aún más elementos para lograr que sea convincente, en el aria de ópera además de tener claro el texto se debe tomar en cuenta que palabras está repitiendo el

compositor y a que recursos está acudiendo, no es solo cantar notas largas o melodías ágiles, es buscar la justificación de por qué el compositor repitió una palabra o la extendió en alguna sílaba para darle mayor énfasis.

En este caso “grande” empieza con una nota de cuatro tiempos y después agilidades, y “fa” con una gran cantidad de agilidades para la voz, la frase completa es “E quel chiaror che spande quasi adorar ti fa.” Las agilidades o coloraturas para la voz, están en el último vocablo para hacer referencia a toda la frase: y ese resplandor que irradian hace que seas adorada.

1.7. Aria de concierto.

Mozart en el terreno vocal se enfocó principalmente a la ópera, sin embargo, algunas de sus últimas arias tienen característica de lied, sobre todo las arias de concierto, un ejemplo es *Ch'io mi scordi di te* recitativo y aria para voz y orquesta con piano obligado, característica que hace especial, a esta aria de concierto. El aria comienza con un recitativo acompañado. Recitativo, es un vocablo que proviene del latín: recitare,¹ leer en voz alta o recitar, es decir, recitar de memoria. El recitativo desde los griegos y romanos iba de la mano con la poesía, estas culturas acostumbraban recitar sus poesías de manera cadenciosa, logrando así un resultado melodioso.

En el recitativo, la melodía, el ritmo y el metro, se pasan en gran parte por alto a favor de la imitación de las inflexiones naturales del habla.²

Un recitativo antecede al aria, plantea el discurso que el aria reforzará de manera melódica, por tanto, en un recitativo se debe ser contundente en la manera de decir el texto. En Mozart esto será más fácil con la colocación correcta de los acentos y las apoyaturas, el acento, debe dar una respuesta con énfasis, mientras que las apoyaturas, dan mayor intensidad al discurso³. Aunque el estilo mozartiano, está fuera del barroco, pero hay momentos en la interpretación, que para no crear una mayor tensión o disonancia, se realiza una apoyatura doble con la finalidad de romper con la monotonía del discurso del recitativo, pues la finalidad de un recitativo, como se mencionó anteriormente, es decir un diálogo de manera convincente, la manera de hacer estas apoyaturas sería de la siguiente forma:



¹ Recito, avi, atum, are: leer (en voz alta) deritar, presentar, citar, decir de memoria, decir, ofrecer. Álvarez, Julio Pimentel, (2004). *Diccionario Latín-español /Español-latín*. México: Editorial Porrúa, p.659.

² Scholes, Percy A., (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. España: Edhasa / Hermes / Sudamérica. p.1096.

³ M. Garcia, en su *Traité complet d'art du chant*, Paris 1847 habla de los acentos y las apoyaturas para la buena interpretación de un recitativo. Citado en: *Neue ausgabe sämtlicher Werke* de Wolfgang Amadeus Mozart.(1956) Germany: Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. pp.4/1088-4/1093.

Para realizar una apoyatura es importante tomar en cuenta la armonía, generalmente se encuentran en las cadencias para hacer énfasis en el texto, así, al colocar una apoyatura correctamente, se le da mayor fuerza al discurso. En cambio, poner una apoyatura arbitrariamente, sin justificación alguna, hará del recitativo algo desagradable o de mal gusto, fuera de estilo. Todo esto es de suma importancia en un recitativo acompagnato, como es el caso del recitativo *Ch'io mi iscordi di te*. El recitativo acompagnato o stromentato, a diferencia del recitativo secco y como su nombre lo indica, acompaña al canto con una armonía y sencilla melodía que da mayor intensidad al discurso, para lograrlo, en el bajo continuo se introduce cuerdas, y en algunos casos, instrumentos de aliento.

Si bien es cierto que el recitativo es el lugar musical, donde el compositor insiste en la complejidad de las pasiones, el recitativo acompagnato, se usa especialmente para escenas más intensas como las de despedida, de lamentos, o de momentos sombríos. En la interpretación del recitativo, el cantante debe tener muy claro su carácter, los estado de ánimo en los que se encuentra el personaje, las circunstancias, y la manera de decir estas pasiones que van desde la desesperación, el odio, la alegría, el dolor, la admiración, el amor o desamor, etc. Aunque un recitativo, tiene una indicación de compás, el cantante debe hacer uso de su buen gusto, musicalidad y conocimientos estilísticos, para decidir la velocidad con que se hará el recitativo. Generalmente, el bajo de un recitativo, marca las inflexiones y los acentos, pero aún en un recitativo como éste, es el cantante quien lleva la batuta, es decir, quien conduce la velocidad, los acelerandos o ritardandos, en función de hacer convincente la declamación. No hay que olvidar, que para hacer un recitativo verdaderamente en el estilo mozartiano, no se debe saturar el sonido, ni abusar de las dinámicas, se debe ser enérgico pero sin exagerar, dar énfasis con la acentuación de las palabras, y cuando hayan grupos de dos o cuatro notas, acentuar la primera de cada grupo, esto, dará la pauta a lo que el aria reforzará con el discurso melódico.

El aria *Non temer amato bene*, es un claro ejemplo de la evolución total de la canción, al aria de concierto. Un aria de concierto está fuera de la escena de una ópera, sin embargo, también tiene la función del lucimiento de la voz, y el intérprete puede o no recurrir, a un trazo escénico para reforzar el discurso; cuando no se está en escena propiamente dentro de

una ópera completa, es decir, un concierto de selección de arias, el trazo escénico, puede ser más discreto.

Como mencioné anteriormente, Mozart plasmó en sus diferentes arias, las bases de las formas para nombrar a éstas, y una de las características de las sopranos para las que escribía, era la habilidad técnica que poseían para la ejecución de agilidades de este tipo de arias. En *Ch'io mi scordi di te - Non temer amato bene* es clara la exigencia técnica, ésta, junto con el aria de ópera *Dal tuo gentil sembiante*, son consideradas “aria di bravura”.

El “aria di bravura” es una aria para hacer lucir la voz, abarca generalmente todo el registro vocal, y además, hace un gran uso de agilidades para ser ejecutadas con ligereza. En este tipo de aria, el compositor explota al máximo la habilidad del cantante con pasajes brillantes, y de amplias dificultades técnicas.

1.7.1. *Ch'io mi scordi di te? - Non temer amato bene.*

El recitativo *Ch'io mi scordi di te?* y el aria *Non temer amato bene*, es considerada una de las mejores obras de Mozart, esta aria es un dúo entre la voz y el piano acompañado por la orquesta, es literalmente una declaración de amor en sonidos. Esta aria fue pensada en un principio, para el personaje Idamante de la ópera *Idomeneo*,⁴ fue escrita en Viena el 26 de diciembre de 1786 para despedir a Nancy Storace,⁵ soprano con quien posiblemente tenía un romance, el estreno se hizo el 23 de febrero de 1787 con Mozart al piano. Storace, era una soprano londinense, quien tenía un gran entendimiento con Mozart, era una mujer hermosa, gran artista y cantante consumada, Nancy Storace, es la única mujer contra la cual Constanza (esposa de Mozart) pudo sentir celos debido a las características que poseía, pese a no ser una mujer sumamente bella, era sumamente inteligente, con un gran corazón, sentido del humor y un interesante atractivo sexual, era una mujer preparada y con una gran capacidad de respuesta e imaginación en el escenario, cualidades que sin duda, atrajeron a Mozart. El texto no fue elegido al azar, tomando en cuenta el posible romance entre Mozart y Storace, bien podría ser un texto que narra, si no la historia completa, parte de la despedida entre los dos amantes.

⁴ Para escuchar la versión de “Non temer amato bene” de la ópera *Idomeneo* sugiero buscar en youtube *Idomeneo - Non temer amato bene*, o ir al siguiente enlace bajo la interpretación del tenor Francisco Araiza: <http://www.youtube.com/watch?v=B7ISXpwwb54> enlace visitado el 30 de julio de 2011 a las 19.18hrs.

⁵ Ana Nancy Selina Storace, 1761-1817, soprano británica que estudió canto con el contratenor Razzini, se traslada después a Venecia para perfeccionarse en el “Ospedaletto”. Desde 1780 cantó públicamente en Florencia Parma y Milán, llegando en 1783 a Viena donde conoce a Mozart. En 1784 se casa con el violinista y compositor Juan Abraham Fisher, quien era veintidós años más grande que ella. Ana muere en Dulwig en 1817. Más información sobre esta cantante en *Mozart* de Alfred Einstein.

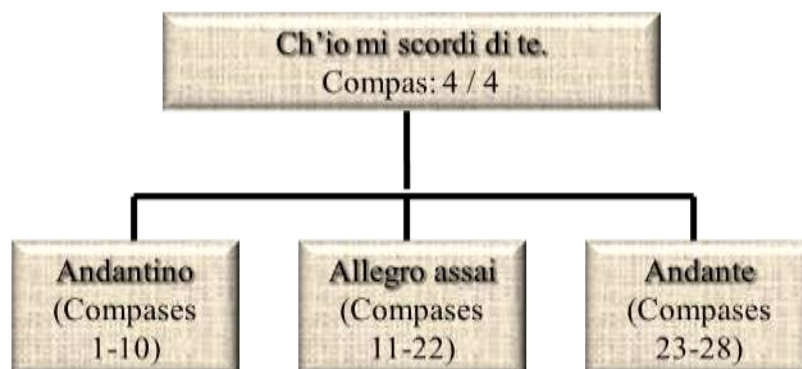
1.7.1.1. Análisis musical.

Revitativo

Ch'io i scordi di te?

Estructura literaria.

<p>Ch'io i scordi di te? Che a lui mi doni puoi consigliarme? E puoi voler che in vita. Ah no! Sarebbe i viver mio Di morte assai peggior.</p> <p>Venga la norte intrépida l'attendo. Ma, ch'io possa struggermi ad altra face, ad altr'oggetto Donar gl'affetti miei,</p> <p>Come tentarlo? Ah! Di dolor morrei.</p>	<p>Andantino.</p> <p>Allegro assai.</p> <p>Andante.</p>	<p>Tú me pides que te olvide? Usted me aconseja que me calme? Que me desea en vida. Oh, no! Sería mi vida Peor que la muerte</p> <p>Que venga la muerte! Intrépida la espero! Pero, que yo pueda anhelar otra cara, a otra persona, darle mi amor,</p> <p>Como intentarlo? Oh! De dolor moriría.</p>
---	---	--



La obra se conforma de recitativo y aria. El recitativo es un *recitativo stromentato*, es decir, acompañado, al ser acompañado, alterna el acompañamiento de las cuerdas y la voz de la soprano.

El recitativo carece de armadura, lo que nos haría pensar que el recitativo está en escrito en la tonalidad de “DO mayor” o su relativo “LA menor”, viendo el acorde final del recitativo, que generalmente acaba en la tónica indica un SOL menor, sin embargo, comienza con un acorde en LA bemol mayor.

Tiene tres cambios de tiempo, lo que le da mayó convicción e intensidad al discurso.

El Andantino está en LA bemol mayor, se mueve entre el I y V grados y termina con un acorde de RE mayor (el cuarto grado de LA).

El Allegro assai empieza con un acorde de SI bemol mayor, después modula directo a su relativo menor (SOL menor), y se mantiene en el cuarto grado mayor de SOL menor.

El Andante, regresa a LA bemol mayor, que es el cuarto grado de MI bemol mayor, (la tonalidad del aria). Termina en un acorde de RE mayor con séptima (cuarto grado de LA bemol mayor) para dar paso al aria.

Aria: Non temer amato bene.

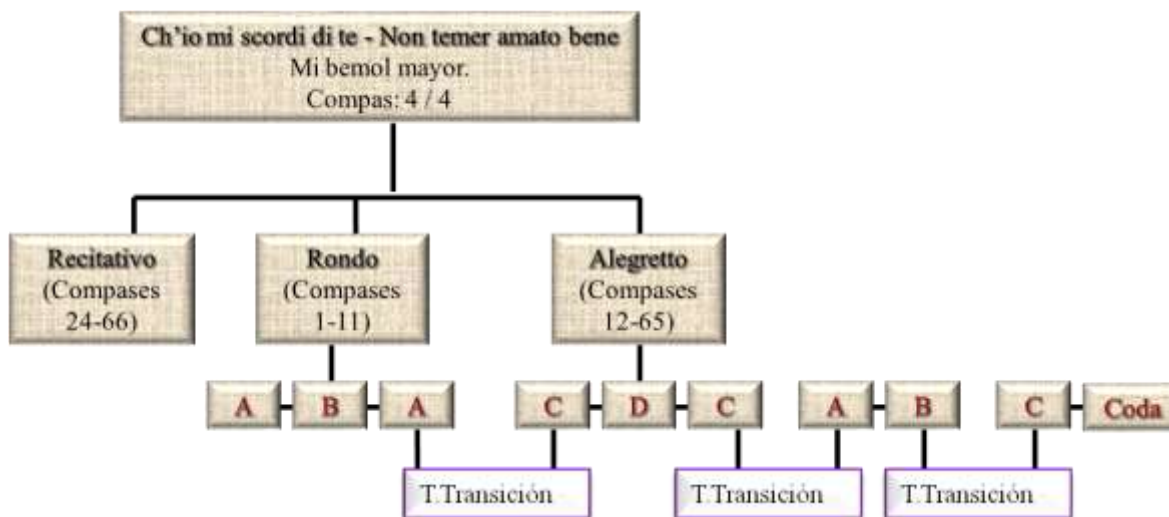
Estructura literaria.

Non temer, amato bene, per te sempre il cuor sará. Più non reggo a tante pene, l'alma mia mancando va. Tu sospiri? O duol funesto! Pensa almen, che istante è questo! Non mi posso, oh Dio!spiegar. Stelle barbare, stelle spietate! Perchè mai tanto rigor?	A	No temas amor mio Tuyo siempre mi amor será. No puedo soportar más tanto dolor El alma se me va.
	B	Suspiras? Oh cuánto dolor? Piensa al menos, en este instante! No puedo expresarlo, Oh Dios!
	Tema de transición	Estrellas bárbaras y despiadadas Por qué hay para mi tanto dolor?
Alme belle, che vedete le mie pene In tal momento, Dite voi, s'egual tormento Può soffrir un fido cuor?	Allegreto C D Coda.	Alma bella que contemplas mi dolor en este momento. Dígame si igual tormento puede sufrirlo un fiel corazón?

Traducción: personal.

Non temer amato bene.

Estructura musical.



El aria está marcada como un Rondó. La agógica es andante, la tonalidad Mi bemol mayor, y el compás es de 4/4. Juntando el andantino del principio, tenemos la gran forma ternaria.

El Rondo viene del francés *rodeau*, que significa ronda o danza de rueda, el Rondo es una forma musical basada en la repetición de un tema musical. F. Couperi lo definía como una forma que se basa en un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios llamados couplets.⁶ En un Rondo el tema principal se desarrolla tres veces o más. En el clasicismo la forma que estaba de moda dentro de la composición vocal.

El aria con el andante del principio se vuelve una forma ternaria y es introducido por la orquesta. La introducción orquestal del aria empieza con un acorde de sol menor, relativo menor de si bemol mayor, este a su vez es la dominante de mi bemol mayor.

La introducción establece la tonalidad de Mi bemol mayor, la melodía principal la lleva el piano, misma melodía con la empieza que la soprano, en toda el aria, piano y voz hacen un dueto, un juego de pregunta y respuesta con gran cantidad de agilidades para ambos instrumentos. La sección central comienza con la pregunta "Tu sospiri?" modulando a la dominante. Se requiere de un gran manejo de la técnica para ambos instrumentos, sobre todo en el allegretto, el cual por su carácter, podría decirse que es una segunda aria.

⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Rond%C3%B3> enlace consultado el 12 de junio de 2011 a las 21'20hrs.

El texto en esta aria va completamente empalmado con el carácter musical, orquesta y piano pueden expresar perfectamente en música, lo que la cantante va diciendo.

La parte B del rondo comienza con “Stelle barbare, stelle spietate” es un momento muy intenso que modula a do menor con una gran cantidad de escalas atresilladas para el piano, termina en el quinto grado de mi bemol y por el carácter que tiene funciona como puente para el allegretto. El allegretto resultante es un Rondó (ABACADA CODA). La introducción del allegretto tiene un nuevo tema con el que la soprano dará comienzo a esta nueva parte del aria, al retoma la frase “Stelle barbare, stelle spietate”, llegamos a la parte central, modula su relativo do menor; de nuevo la intensidad que se crea entre las notas del piano, la armonía, el acompañamiento de la orquesta y el texto de la soprano, le dan a esta parte la característica de un puente para hacer un d’acapo de toda el aria, antes de terminar este puente (compas 118) regresa a mi bemol mayor, retoma el tema “Non temer amato bene” en el cuarto grado de mi bemol (la bemol) esta vez las coloraturas son mayores y lleva a la voz a una gran extensión vocal, primero la sube a un FA⁶ y baja hasta un LA⁴, termina el aria gloriosamente con un final similar al Allelujah del Exultate Jubilate.

1.7.1.2. Reflexión personal.

El aria de concierto *Ch’io mi scordi di te - Non temer amato bene*, maneja un discurso entre el piano y la voz de la soprano, lo importante para hacerla dentro del estilo y mantener el dialogo, depende de las agilidades, si no son claras, se pierde todo el sentido. Los puentes de transición son de carácter enérgico y decisivo. *Ch’io mi scordi di te - Non temer amato bene* es un aria tan grande que lo más importante es mantener la coherencia del discurso, de lo contrario perderá todo sentido para los músicos y para quien la escucha.

Conclusiones.

A lo largo de mis estudios musicales y de mi formación profesional como cantante, he establecido un gran gusto y empatía con la música de Mozart. Una de sus características, es que su música es “fácil” de escuchar, por lo tanto también debería ser fácil de ejecutar, pero este concepto cambia a la hora de estudiar alguna de sus obras. Considero que para lograr una buena interpretación, basada en el concepto “fácil de escuchar” hay que tomar en cuenta varios puntos:

1.-El apoyo debe ser profundo y consistente, como una liga que se estira constantemente desde el principio de la obra hasta el final, debe ser imperceptible la relajación del diafragma cuando no se canta, para que la intensión no se pierda.

2.-A la par del apoyo, la voz debe sonar relajada, ligera, como diría Giulio Caccini en 1601 “una certa nobile sprezzatura” es decir, con un cierto noble desprecio o desdén. El intérprete debe ejecutar la música de tal manera, que todas las dificultades técnicas hayan sido vencidas, con el fin de permitir dar una impresión de facilidad, de “noble desprecio”. Esto hará que la voz suene relajada y fácil. La voz debe sonar clara al igual que la melodía y la armonía, al hablar de claridad en la voz, me refiero a una emisión sin saturar el sonido, hay que tener cuidado de no obscurecer la voz, ni mucho menos engolarla o hacerla pesada, no sobre-apoyar y mucho menos buscar un fortísimo o demasiado vibrato.

3.-Está tan bien escrita la música de Mozart, que el fraseo da toda la expresión del discurso, se debe tomar en cuenta acentuar la primera de cada dos o cuatro notas. Aunque en las melodías ascendentes no venga escrito un crescendo, debe pensarse como tal, no en el volumen, sino en la intensión para darle la intensión correcta.

4.-Mozart maneja mucho el registro medio en canciones o sus primeras arias, esto puede ser una trampa para el cantante, generalmente en el registro medio, puede uno llegar a descuidar el apoyo, pero hacerlo sacará la voz de la colocación correcta en los resonadores e impedirá la realización del fraseo.

5.-Las agilidades o las coloraturas son las principales que deben guardar estas cualidades: apoyo y claridad de la voz, de lo contrario además de embarrarse los sonidos, será casi imposible llegar a los agudos, relajar la quijada y ampliar el paladar desde el principio de la coloratura, es fundamental para su buena ejecución.

La voz debe ser sutil y elegante, pero bien apoyada y bien colocada en los resonadores, mantenerla en equilibrio sin importar la altura o la cantidad de notas que haya que cantarse, esto estará en concordancia con el estilo de composición mozartiano, que es un balance entre la melodía y la armonía. En las arias de ópera de Mozart, jamás encontraremos un exceso o saturación en los sonidos, ya que expone el discurso musical de manera clara y transparente, para una fácil asimilación auditiva.

Lograr una buena interpretación del repertorio mozartiano, es lograr una textura clara en la voz, cantar Mozart, es cantar con elegancia, con sentimiento, luminosidad y nitidez, no abusar del vibrato ni mucho menos abusar del volumen. El estilo de Mozart, dentro de la música italiana o alemana, llega hasta la perfección en el manejo de la armonía al sublimar la melodía a un nivel prácticamente insuperable.

Capítulo 2 - El romanticismo

El romanticismo es la corriente artística que precede al clasicismo y es Beethoven quien, según el análisis de la historiografía musical, marca el cambio de un periodo a otro, siendo las obras de juventud las representantes del Beethoven del clasicismo y las obras de madurez, del segundo Beethoven, del romanticismo. Las diferencias entre el clasicismo y el romanticismo son marcadas principalmente por dos tendencias. La primera etapa está marcada principalmente por las obras para piano, en donde se deja de lado la polifonía para abordar una armonía vertical y explotar al máximo los recursos pianísticos, así, Beethoven atrapa las miradas de todos los compositores. Este es un periodo en el que prácticamente todos los compositores dirigieron su creatividad hacia las obras para piano solo, creando no solamente la técnica pianística, sino su sonido, sus recursos y su lenguaje, paralelo a esto, fueron desarrollando las formas musicales. A lo largo del siglo XIX, el piano ocupa un lugar central en la composición de la música de arte debido a sus capacidades dinámicas y expresivas, amén de su amplio registro que podía reproducir la gama completa de los registros de los instrumentos orquestales. Los compositores del siglo XIX logran obras de piano magistrales por su magnificencia sonora, al explotar al máximo los recursos técnicos y tímbricos del piano, con armonías que experimentaban tonalidades más complejas sonoridades completamente novedosas.

En la segunda etapa los compositores buscan ante todo la expresividad del discurso musical, y es dentro del *Lied*, donde encuentran la mejor manera de explotar esta tendencia. Dentro del romanticismo, los sentimientos se exaltan, es un periodo donde el amor, el desamor, la muerte y la naturaleza, convergen como la fuente creadora de inspiración para los artistas. El romanticismo fue un momento histórico, donde los sentimientos se expresaban desmesuradamente, de manera intensa y apasionada en todo sentido, el piano, fue el instrumento por excelencia en este periodo, llevó la técnica a su máximo desarrollo, y dió a luz a grandes compositores como Liszt o Chopin.

Una de las características principales del romanticismo musical es la consolidación de las salas de concierto, como el espacio esencial para llevar a cabo la práctica musical. Una de las consecuencias de esta nueva práctica de la sociedad burguesa, es visible en la división entre la música entendida como diversión o entretenimiento y la música de arte, significada

como la expresión más alta del espíritu. Esta división engendraría una cada vez más marcada oposición entre la música de arte y la música popular.

Dentro de la música de arte también ocurrió un proceso de desarrollo y consolidación de géneros. Por ejemplo, por un lado la afirmación de la orquesta sinfónica posibilitó el fortalecimiento del género sinfónico. Por otro lado, la intimidad de un recital, generalmente de piano solo, violín o de canto, contribuyó al desarrollo de la música solista, de cámara y, por supuesto, a la consolidación del género de la canción.

El periodo del romanticismo está considerado dentro de la música como la edad de oro del lied, pues fue dentro de esta etapa que llegó a su máximo desarrollo; un elemento que marca la diferencia entre lied y canción, es la poesía. La poesía del periodo romántico, es por naturaleza musical, por lo tanto, la capacidad del compositor para expresar en música lo que el poeta expresaba con palabras, era lo que se buscaba dentro de este periodo, dentro del marco de la interpretación, en el lied, a diferencia de la canción, no solo le corresponde al cantante hacer expresivo el discurso, también es responsabilidad del pianista o músicos involucrados comprender el trasfondo musical de la obra, para hacer del discurso musical, un discurso convincente. Era deber del compositor explotar al máximo los recursos composicionales, armónicos y melódicos, la capacidad expresiva del compositor era la que prevalecía, y fue Schubert el que por excelencia logró trascender con sus obras dentro de este periodo.

El romanticismo fue una revolución artística, política, social e ideológica, y los temas que más se exploraron dentro de este periodo fueron la democracia, el nacionalismo, la individualidad, la libertad, el amor, la muerte, la naturaleza y la religión¹. Partiendo del YO como única realidad, la poesía sensibiliza esta expresión, representando el alma y el mundo interior de los seres humanos, se considera por esto al poeta como alma y universo a la vez, el romántico concibe a Dios como parte del mundo y del hombre, concibe la existencia de una vida superior al estar en comunicación con la naturaleza y al mismo tiempo con Dios.

¹ <http://www.monografias.com/trabajos6/roma/roma.shtml> enlace consultado el viernes 15 de Julio de 2011 a las 2'49hrs.

El artista romántico tiene una tendencia muy fuerte a la libertad, libertad de ser, sin leyes o autoridades, concibe la libertad como la mejor manera para superar los límites del yo; el romántico concibe al amor como una fusión entre el uno y el todo, no concibe a la vida sin amor, por lo tanto, la tendencia a la muerte es parte del amor, pues es en la muerte donde el romántico encuentra la libertad.

Ciertamente los compositores que hicieron obras de gran extensión como las sinfonías, abarcan estos temas, pero la música de cámara en particular, logró un desarrollo extraordinario de los temas abordados en este periodo.²

²<http://blogclasico.blogspot.com/2010/04/el-lied-lieder-historia-evolucion.html> enlace consultado el domingo 10 de julio de 2011 a las 00'33hrs.

http://www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/romanticismo.html enlace consultado el domingo 10 de julio de 2011 a las 01'15hrs.

2.1. La música de cámara.

La música de cámara es aquella que se escribe para una pequeña selección de instrumentos y en diferentes combinaciones, separando cuerdas, maderas y metales, o mezclando algunos de estos entre sí, el piano pasó a ser parte de estos conjuntos, y el lugar idóneo para interpretar estas obras, era en pequeñas salas o habitaciones de algún recinto, ya sea un palacio o una casa.

Hay dos características sumamente importantes para identificar la música de cámara, la primera es que cada instrumento es de suma importancia dentro de la ejecución de las obras, todos los instrumentos involucrados son protagónicos en diferentes momentos musicales, y la otra es que no hay un director al frente, siempre hay un músico que lleva la batuta en la entrada o al final, pero no existe un solo director como tal, todo los músicos involucrados, requieren estar alerta para hacer uso de su buen gusto en la interpretación de las obras.

Prácticamente el término que hoy se conoce como *música de cámara* proviene desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, dentro de esta época se escribió una gran cantidad de música para varias violas, surgiendo a causa de esto el *viol consort* en Inglaterra.

La música de cámara está envuelta en una atmosfera de intimidad, el término proviene del latín *camera* que significa techo abovedado o bóveda¹, esta terminología nos hace deducir que era música escrita para un reducido número de personas, por lo tanto la sutileza de sus melodías y el carácter interpretativo eran lo que marcaban la diferencia con la música sinfónica para las grandes orquestas, que era música para ser escuchada por un mayor número de personas y en una sala de conciertos, sala de mayores proporciones a las habitaciones destinadas para la música de cámara.

Según el “Diccionario de la música” se le denominaba “cámara” a una de las habitaciones del palacio destinada para realizar distintas funciones del soberano y los servidores del rey, el “Diccionario enciclopédico Larousse” dice que la música de cámara es la que se interpreta por un grupo reducido de instrumentos, el “Diccionario Harvard de música”,

¹ Camera, ara, ae. *Diccionario* Laltín-español /Español - latín. Editorial Porrúa, p.100.

también menciona que es música para un pequeño grupo de instrumentos, donde existe un instrumentista por cada parte. Dentro de las definiciones encontradas, todos mencionan que la *música de cámara* es esencialmente instrumental, y que los títulos de las obras van desde términos que mencionan al número de participantes, tales como dúos, cuartetos, quintetos, etc., hasta títulos que hablan solo de la forma musical como sonata, suite, rondó, etc. El único que toma en cuenta la voz para esta terminología es el Dr. Burney², sin embargo, muchas de las obras escritas para la voz, sobre todo en el periodo clásico, consolidaron las bases para diversas formas musicales en el ámbito de la música instrumental. El clasicismo fue clave para la consolidación de la música de cámara del romanticismo, Haydn por ejemplo, creó el cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violoncello), mientras que las cantatas para solista con acompañamiento de continuo, sirvieron de modelo para la sonata trío.

Analicemos los siguientes puntos:

-Muchos escritos se refieren a la voz como “*el instrumento por excelencia a través de los tiempos*”.

-Existe también, quien se refiere a la música de cámara como música ejecutada por dos instrumentos o más dentro de un contexto íntimo, por lo tanto, tomando en cuenta tan solo estas dos definiciones, la voz acompañada del piano, también merece ser nombrada música de cámara, por ser dos instrumentos interpretando música en la atmósfera íntima de una habitación.

Lo importante dentro de la música de cámara es que no es un instrumento acompañando a otro, sino que son dos o más instrumentos diciendo un diálogo en conjunta armonía compartiendo el protagonismo, es decir, ninguno cobra mayor importancia ante otro.

² Scholes, Percy A., (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. España: Edhasa / Hermes / Sudamérica. Tomo II p. 859.

2.1.1 De la canción tradicional alemana al lied.

Lied (o *Lieder* en plural) significa “canción” en alemán, por lo tanto, es una de las formas musicales más antiguas que ha acompañado al hombre al paso de la historia, sin embargo su origen como tal proviene del barroco, uno de los compositores del barroco involucrados en esta forma musical fue Heinrich Schütz¹.

Las preferencias del nuevo público burgués se van hacia dos vertientes, por un lado se inclinan hacia un arte de carácter íntimo y por el otro se sienten atraídos por el arte nacional. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX el mundo intelectual nota que comienza a desaparecer la cultura popular, y es por ésta razón, que comienza a sentirse atraído hacia ella, no se trataba solo de conocer la cultura popular, era escuchar también sus cuentos y canciones, las cuales servirían de gran inspiración para muchos compositores de éste periodo.

En el barroco, muchas de las melodías populares se introdujeron a la iglesia por su belleza y popularidad, en este periodo, los compositores tomaron estas tonadas para hacer de ellas verdaderas obras maestras, es entonces cuando aparece el término *Volklied* (canción popular).

Sobre las bases de la canción popular se forja la canción culta, es en el siglo XIX, donde los compositores alemanes le dan a la canción culta, la seriedad que el término *Lied* impone para este tipo de obras, en términos generales, *Lied* es una composición para una o varias voces acompañadas principalmente del piano.

Las principales características del lied son las siguientes:

-Existe una íntima relación entre música y poesía, es decir, no solo es el texto quien narra la historia, es también la música quien se encarga, a través de la melodía y la armonía, de dar los matices concordantes con el texto.

-La voz renuncia a la emisión que se busca en el bell canto, lejos de un vibrato excesivo, la sutileza de una mezza voce o un pianísimo, logran mayores resultados en la búsqueda de la expresión.

¹ H. Schütz 1585-1672, compositor alemán y maestro de capilla del elector de Sajonia en Dresde.

-La forma musical generalmente es breve, la belleza de una obra no depende ya de su extensión y majestuosidad, un pequeño lied con acompañamiento de piano, logran conmover incluso, a los oídos más exigentes.

Beethoven, es el pionero para agrupar los lieder en ciclos, dando paso a la creación de los *Liederkráis*. Los principios establecidos dentro de la canción en el clasicismo, son aprovechados por el romanticismo para la creación del *Lied*, esto da pie a que el romanticismo sea llamado *la edad de oro del Lied*.

El lied a diferencia de la ópera tiene una relación muy estrecha con la poesía, es capaz de transportarnos a una atmosfera de intimidad y de contar toda una historia en muy poco tiempo, muchos pueden llegar a dejar de lado este tipo de obras por su sencillez no solo melódica, sino porque la voz renuncia a la saturación de sonido que se busca dentro de la ópera romántica principalmente; la diferencia en la emisión de la voz, no deja de lado la exigencia de la técnica y la calidad interpretativa. El piano no solo es un acompañante, forma también parte de la historia tomando en momentos el papel protagónico, para poder dar a la interpretación, una mayor intensidad en el discurso.

2.1.2. Música y poesía.

El público burgués dentro de su tendencia al arte rodeada de una atmosfera íntima, no solo se interesa por la música de cámara, sino que se interesa también por la poesía para lograr tener una mayor comprensión de los *Lieder*.

Dentro del *lied*, puede no ser de alta calidad la poesía, cuando el compositor es hábil en su capacidad expresiva, y en la creación de la fantasía a través de la armonía y la melodía, entonces puede crear una verdadera obra maestra. La poesía del romanticismo es musical por naturaleza, esto les da a los compositores una mayor facilidad para abordar el texto desde otra perspectiva y sensibilidad.

“La poesía es una metafísica instantánea”, diría Bachelard en su libro *Derecho de soñar*¹. Después de Bachelard - y de mi acercamiento musical a los textos de los líderes que he interpretado a lo largo de mi carrera- concibo el momento poético como un instante detenido en el tiempo donde la luz y la sombra juegan a ser uno mismo, busca la pasión y la razón en un mismo cuerpo, el momento poético revela la esencia del ser, del alma, de uno o varios objetos en conjunción, el momento poético posee una complejidad capaz de conmover y deleitar, consolar y sorprender, el momento poético debe ser capaz de sublimar al ser o dejarlo caer en los abismos del alma y en las profundidades de la noche. El momento poético es muerte y resurrección al mismo tiempo, trascendiendo la línea donde la noche y el día se entremezclan creando una fantasía que rompe por un instante el tiempo terrenal, para situarnos en un momento infinito, eterno e irrepetible.

Los versos son el elemento más importante en la música vocal, hay muchos *Lieder* en los que la poesía es rebasada por la magnificencia de la música, y otros tantos, en los que la música es rebasada por la belleza de la poesía, sin embargo, aquellos *Lieder* que logran una perfecta conjunción entre música y poesía, trascienden y permanecen a través de los tiempos como verdaderas obras de arte.

¹ Bachelard, Gaston. (1997). *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA. p. 226.

2.2. Ludwig Spohr.

Ludwig Spohr, alemán, compositor, violinista y director de orquesta. Nace el 5 de abril de 1784 en la casa parroquial de la iglesia de Aegyidian Brunswick, Alemania, y muere el 31 de octubre de 1859. Su padre Carl Heinrich Spohr, era flautista, y su madre Ernestina Juliane Luise Henke Spohr, fue una talentosa cantante y pianista. A los 21 años lo nombran director de orquesta de la corte de Gotha, en 1813 se instala en Viena para ser director del Theater an der Wien; en 1817 dirige la orquesta de la ópera de Francfort del Meno, donde tiene la oportunidad de representar sus propias óperas. En 1822 gracias a la recomendación de C. M. von Weber se traslada a la corte de Kassel, donde le ofrecen el puesto de director de orquesta, es ahí donde permanecerá hasta la llegada de su muerte.

Spohr a pesar de no ser un músico conocido, fue un compositor muy prolífico, tiene más de 150 obras que abarcan la música de cámara, dúos, cuartetos, sinfonías, óperas, canciones, obras corales y una misa. Spohr además de ser un gran director de orquesta, fue virtuoso en el violín, inventó el apoyo del mentón del violín, y fue el primero en usar una batuta.¹

Spohr compuso más de 150 obras de alta calidad, muchas de sus obras son para el clarinete, instrumento que conoció gracias a su amigo Simón Hermstedt² -clarinetista talento de la época-. Entre 1820 y 1835, las obras de Spohr fueron vistas como presentaciones perfectas del arte moderno. Spohr en vida fue ampliamente admirado y famoso, y varias de sus obras, fueron clasificadas como obras maestras a lado de compositores como Bach, Haydn, Mozart, Beethoven y Weber³. Escribió obras para diferentes combinaciones, incluyendo cuartetos dobles y una sinfonía pensada para ser tocada por dos orquestas. Spohr logró combinar de manera perfecta la melodía, la armonía y la forma; intensificó el estilo posterior a Mozart del cromatismo.

¹ Whelbourn, Hubert, (1942). *Diccionario Biográfico De Músicos Celebres*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.

² Simón Hermstedt nace el 29 de diciembre de 1778 en Langensalza, Hermstedt. / Vogel, Stephanie Lynnette (2009). *The German composer Louis Spohr*. Texas.

<http://ecommons.txstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1112&context=honorprog&sei-redir=1#search=%22six%20german%20songs%20louis%20spohr%22> Tesis consultada a través de este enlace por última vez el 6 de agosto de 2011 a las 23'41hrs.

³*Ibid.*

2.2.1 *Sechs Deutsche Lieder* Opus103

Mientras la música clásica tenía frases simétricas, simples y cortas, la música del romanticismo tenía frases más largas, complejas e inconsistentes, la irregularidad rítmica, se convirtió poco a poco, es una práctica común. A la par del ritmo, la complejidad de la armonía aumento con el uso de disonancias, cromatismos y modulaciones. Los compositores de la época rompieron reglas del clasicismo, con la finalidad de crear mayores efectos emocionales. La nueva búsqueda dentro de la armonía, convirtió a la disonancia en uno de los principales recursos compositivos. Anteriormente la disonancia fue parte de la ornamentación, en el romanticismo se utilizó para estimular las respuestas emocionales. Su música posee sensibilidad y dolor, así como una aversión a los efectos populares.¹ El estilo de Spohr posee frases melodiosas, cadencias, progresiones cromáticas y modulaciones enarmónicas.

Antes del siglo XVIII son pocas las obras para clarinete por ser un instrumento nuevo, se le atribuye la invención a Johann Christoph Denner (1655-1707), después de la evolución del clarinete creada por Iwan Müller (1786-1854) virtuoso ruso, inventó en 1910 un clarinete en Si bemol, de trece llaves con mecanismos complejos. A partir de este momento, las obras para clarinete comenzaron a surgir. El ciclo *Sechs Deutsche Lieder* fue un éxito en su momento, fue solicitado por Hermstedt en 1837 para la princesa Sonderhausen, solo le llevó a Spohr dos semanas escribirlo y recibió a cambio por parte de la princesa un anillo como regalo. A pesar de que Spohr estaba interesado principalmente en componer sinfonías, óperas y música de cámara, este ciclo le garantizó la gloria incluso hasta nuestros días. Escribió este ciclo justo cuando componer para piano y clarinete era lo más común.

¹ Vogel, Stephanie Lynnette (2009). *The German composer Louis Spohr*. Texas. <http://ecommons.txstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1112&context=honorprog&sei-redir=1#search=%22six%20german%20songs%20louis%20spohr%22> Tesis consultada a través de este enlace por última vez el 6 de agosto de 2011 a las 23'41hrs.

2.2.1.1. *Sei Still mein Herz.*

Análisis musical.

Sei Still mein Herz.

Estructura literaria.

Adaptación de un poema escrito por Karl Friedrich (1797-1847)

Ich wahrte die Hoffnung tief in der Brust,
Die sich ihr vertrauend erschlossen,
Mir strahlten die Augen voll Lebenslust,
Wenn mich ihre Zauber umflossen,
Wenn ich ihrer schmeichelnden Stimme gelauscht,
Im Wettersturm ist ihr Echo verrauscht,
Sei still mein Herz,
und denke nicht dran, Das ist nun die Wahrheit,
das Andre war Wahn.

Die Erde lag vor mir im Frühlingstraum,
Den Licht und Wärme durchglühte,
Und wonnetrunken durchwallt ich den Raum,
Der Brust entsproßte die Blüte,
Der Liebe Lenz war in mir erwacht,
Mich durch rieselt Frost,
in der Seele ist Nacht.
Sei still mein Herz,
und denke nicht dran, Das ist nun die Wahrheit,
das Andre war Wahn.

Ich baute von Blumen und Sonnenglanz
Eine Brücke mir durch das Leben,
Auf der ich wandelnd im Lorbeerkrantz
Mich geweiht dem hochedelsten Streben,
Der Menschen Dank war mein schönster Lohn,
Laut auf lacht die Menge mit frechem Hohn,
Sei still mein Herz,
und denke nicht dran, Das ist nun die Wahrheit,
das Andre war Wahn.

Hace tiempo que la esperanza
Quedó en el fondo de mi pecho,
Me brillaban los ojos de alegría
Cuando me inundaba su encanto
Cuando escuchaba su voz seductora
En la tempestad se desvanece el eco,
Tranquilo corazón mio,
No pienses más en ello
Se acerca el momento de la verdad,
El resto eran solo ilusiones.

La tierra está delante de mí como un sueño de
primavera,
Invadido de calor y de luz
Y ebrio de felicidad atravieso el espacio,
En el pecho florece mi alma
La bella estación del amor se despierta,
Pero los celos me recorren por dentro,
Y mi alma se oscurece.
Tranquilo corazón mio,
No pienses más en ello
Se acerca el momento de la verdad,
El resto eran solo ilusiones.

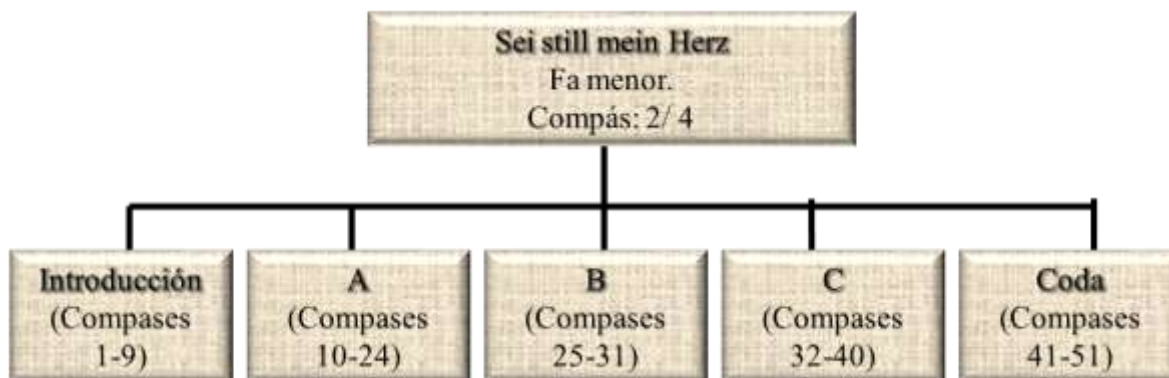
He construido de flores y con la luz del sol
Un puente que atraviesa la vida
Camino por encima de la corona de laureles,
Consagrado está el más alto ideal,
La gratitud del hombre era mi más bella
recompensa,
Me da de nuevo fuerza la muchedumbre
Tranquilo corazón mio,
No pienses más en ello
Se acerca el momento de la verdad,
El resto eran solo ilusiones.

Traducción: Personal.

El texto de este lied, engloba el dolor de perder a alguien a quien se amó, describe el estado de ánimo que oscila entre la nostalgia, el dolor y la esperanza de sanar pronto las heridas del corazón.

Sei Still mein Herz.

Estructura musical



La agógica indica *andantino*, el carácter de este lied es anacrúsico, es decir, la mayoría de las frases comienzan en anacrusa.

El lied comienza con una **introducción** del clarinete dentro de la tonalidad de fa menor, el movimiento armónico es el tradicional I-IV-V-I. La introducción dibuja perfecto con la melodía el dolor interno por las heridas del corazón, muestra el estado de desesperación en el que se encuentra preso del dolor causado por el desamor y el deseo de volver a estar tranquilo.

En **A** entra la voz en la anacrusa del compás 10 modulando a FA mayor, en el compás 17 modula a LA menor (V del relativo mayor) y termina la sección **A** en el primer tiempo del compás 27 en el V grado de LA menor.

B empieza con un solo del clarinete de una escala ascendente cromática, el texto con el que empieza **B** concuerda perfectamente con el carácter de la melodía del clarinete, es tempestuoso, oscuro e insolente, tal como lo indica el texto. Termina con una cadencia plagal para modular a RE bemol mayor y comenzar la frase **C**.

C empieza en Re bemol mayor más una sexta napolitana, el clarinete va haciendo notas largas, mostrando la tranquilidad de la que habla el texto: *sei still mein herz*. En el compás 36 regresa a FA menor para dar paso a la coda final.

La anacrusa de la **Coda** empieza con una escala ascendente del clarinete, y regresa a la tonalidad de fa menor, todas estas modulaciones por FA mayor, LA menor y RE bemol mayor, estas ambigüedades, dibujan la ambigüedad y el movimiento en que se encuentran

el alma, los sentidos y los sentimientos a causa de un desamor. La frase: *el resto eran solo ilusiones* son parte del trazo armónico que hace el lied con las modulaciones.

El acompañamiento del piano al principio y final mantiene una rítmica que podrían describir perfecto a los latidos del corazón, el resto del lied, es el sustento armónico para la voz y el clarinete, el clarinete va expresando en melodías lo que va diciendo la voz.

2.2.1.2. Reflexión personal.

Tomando en cuenta el carácter de la melodía del clarinete y la intensidad que hay por las escalas cromáticas, el carácter debe adoptar la misma postura e intensidad para que se note, de lo contrario, terminará siendo un dueto entre el piano y el clarinete, haciendo desaparecer a la voz.

2.2.2. Zwiegesang. Análisis musical.

Zwiegesang.

Estructura literaria.

Poema de Robert Reinick (1805-1852)

Im Fliederbusch ein Vöglein saß
In der stillen, schönen Maiennacht,
Darunter ein Mägdlein im hohen Gras
In der stillen, schönen Maiennacht.

Sang Mägdlein, hielt das Vöglein Ruh',
Sang Vöglein, hört' das Mägdlein zu,

Und weithin klang Der Zwiegesang
Das mondbeglänzte Thal entlang.

Was sang das Vöglein im Gezweig
Durch die stille, schöne Maiennacht?
Was sang doch wohl das Mägdlein gleich
Durch die stille, schöne Maiennacht?

Von Frühlingssonne das Vögelein,
Von Liebeswonne das Mägdlein.

Wie der Gesang Zum Herzen drang,
Vergess' ich nimmer mein Lebelang

Las hojas de las lilas esconden una pequeña ave
En la tranquila, bella noche de mayo,
Abajo en el pasto la voz de una doncella se escuchaba
En la tranquila, bella noche de mayo.

Mientras la doncella estaba cantando el ave callaba,
Mientras el ave cantaba, la doncella escuchaba.

El sonido de las dos canciones se juntó
A través del valle bañado por la luna.

Que era lo que trinaba esa ave en verde retrato
a través de la tranquila, bella noche de mayo,
¿Qué cantó esa doncella serena y dulce
a través de la tranquila bella noche de mayo?

Esa ave silvestre trinó con la bendición de la primavera,
Llena de amor la doncella:

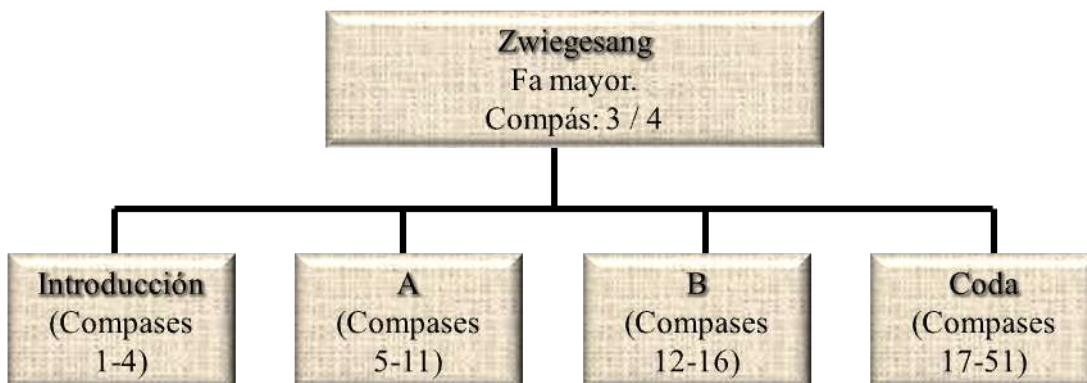
Cantó cuan atormentado estaba mi corazón de escuchar su
canción, yo nunca olvidaré cuan atormentado estaba.

Traducción: Personal.

El texto le pertenece a un narrador, quien presencié el canto de una niña y un pájaro, canto que se entrelazaba *a través del valle bañado por la luna*.

Zwiegesang.

Estructura musical.



La agógica también marca un *andantino*. *Zwiegesang* es un lied que no presenta modulaciones, se mantiene en la tonalidad de FA mayor. Este segundo lied también empieza con una pequeña introducción del clarinete y el piano. Esta vez el piano tiene mayor presencia que en la anterior por ser él quien tenga mayor movimiento al principio. El clarinete después las notas que tiene repetidas, emulando el canto del pajarito, toca un trino, reiterando que el personaje que a él le corresponde, es el del ave, y la voz, la doncella. La voz y el clarinete, van entretejiendo la melodía, dibujando la frase:

Mientras la doncella estaba cantando el ave callaba,

Mientras el ave cantaba, la doncella escuchaba.

Todas las frases, terminan con cadencia perfecta, y la tonalidad se mantiene constante de principio a fin.

2.2.2.1. Reflexión personal.

A diferencia del lied anterior, este mantiene una tonalidad constante de principio a fin, dibujando la atmósfera del paisaje que nos va narrando el texto. El piano tiene un acompañamiento melodioso, el clarinete representa el pajarito, y la voz, la doncella, para su interpretación, debe existir un equilibrio de volumen entre la voz, el clarinete y el piano, algo sutil y delicado que mantengan en armonía el carácter de los personajes, y por consecuencia el carácter de este lied.

2.2.3. *Sehnsucht*. Análisis musical.

Sehnsucht.

Estructura literara.

Ich blick in mein Herz und ich blick in die Welt,
Bis von schwimmenden Auge die Träne mir fällt,
Wohl leuchtet die Ferne
mit goldenem Licht,
Doch hält mich der Nord, ich erreiche sie nicht.
O die Schranken so eng
und die Welt so weit,
Und so flüchtig die Zeit,
so flüchtig die Zeit.

Ich weiß ein Land, wo aus sonnigem Grün
Um versunkene Tempel die Trauben glühn,
Wo die purpurne Woge d
as Ufer beschäumt
Und von kommenden Sängern
der Lorbeer träumt.
Fern lockt es und winkt
dem verlangenden Sinn,
Und ich kann nicht hin, ich kann nicht hin.
O hätt' ich Flügel durch Blau der Luft,
Wie wollt ich baden im Sonnenduft!
Doch umsonst! Und Stunde auf Stunde entflieht,
Vertraure die Jugend, begrabe das Lied.
O die Schranken so eng und die Welt so weit,
Und so flüchtig die Zeit, so flüchtig die Zeit.

Miro en mi corazón y miro en los cielos,
Mientras las lágrimas se reúnen rápido
Y queman mis ojos: ese dorado horizonte,
Me conmueve en vano,
Me llamó a las alturas y no pude atarme.
Oh! Mis poderes tan sutiles,
Y la distancia tan magnífica,
Y tan fugitivo el tiempo,
Así nunca esperaré.

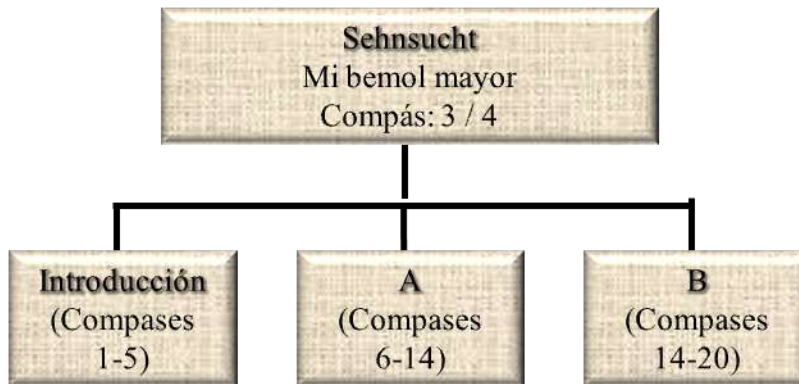
Sueño con una tierra llena de verdes
y soleadas margaritas,
Alrededor del absorto templo los racimos nunca faltan,
Pero el púrpura encanto de las flores nunca termina
y por coronar jóvenes poetas
Los laureles compiten.
Eso altera los sentidos,
Y en intentos de desespero,
No podría estar ahí, no podría estar ahí.
Oh! Tengo alas suaves y en el cielo azul
¡Podría bañarme en una tina con los rayos del sol!
¡Aún sería en vano!
Y hora tras hora se iría desperdiciando mi juventud,
¡Enterrando mi canción!
Oh! La barrera tan estrecha, y el mundo tan grande,
Y tan fugitivo el tiempo, así nunca esperaré.

Traducción: Personal.

La poesía es de Emanuel von Geibel (1815.1884). El título original es “Ich blick in mein Herz und ich blick in die Welt”, la adaptación de Spohr es *Sehnsucht*. Lo más probable es que Ludwig Spohr haya elegido *Sehnsucht* pensando en el contenido de la poesía, que habla del deseo del narrador por ir a una tierra de ensueño.

Sehnsucht

Estructura musical.



La agógica indica larghetto con moto, la tonalidad es Mi bemol mayor y el compás es de $\frac{3}{4}$. Empieza el lied el clarinete con un arpeggio ascendente de MI, la melodía del clarinete es dulce, mientras el piano solo va acompañando con acordes, hacen una cadencia perfecta y dan paso al tema A, el piano toca un compás para darle la entrada a la voz. El compás que toca el piano son arpeggios también de la tonalidad de MI bemol mayor, antes de terminar llega al V grado en el compás 11, después va a la dominante de SOL menor y finalmente, en el compás 13 modula a SOL menor, pasado después a la dominante, Si bemol, para empezar la frase B. Mantiene la dominante en la frase B resolviendo hasta el compás 17 a través de una cadencia plagal. En el compás 18 mantiene el cuarto grado para terminar con una cadencia plagal.

2.2.3.1. Reflexión personal.

En este lied, el piano lleva solamente el acompañamiento armónico por los acordes que va tocando, el clarinete tiene escalas y arpeggios elaborados, y con varias alteraciones, mientras, la voz mantiene una melodía poco elaborada, sutil y tranquila. El clímax de la voz es en la nota SOL del compás 16, hay una indicación de *forte* que le dan a la voz y al piano un acento sumamente expresivo. La cadencia final que hace el clarinete con la voz de la soprano que termina en un registro bajo, dibujan perfectamente la “añoranza” tema de

este lied. En varios acordes Spohr usa una séptima dentro del acorde, esta tención le da al lied mayor expresión, además de ser una de las características que destacan en este periodo. Es característico de Spohr hacer modulaciones para darle más color a su música.

2.2.4. *Wiegenlied*. Análisis musical

Wiegenlied

Estructura literaria.

Alles still in süßer Ruh,
Drum mein Kind, so schlaf auch du.
Draußen säuselt nur der Wind,
Su, su, su, schlaf ein mein Kind!

Todo está tranquilo y en dulce paz,
Por eso mi niño duerme también.
Afuera murmura solamente el viento,
Su, su, su, duérmete mi niño.

Schließ du deine Äugelein,
Laß sie wie zwei Knospen sein.
Morgen wenn die Sonn' erglüht,
Sind sie wie die Blum' erblüht.

Cierra tus ojitos,
Que son como dos capullos.
En la mañana cuando el sol se encienda,
Serán como flores abriendo.

Und die Blümlein schau ich an,
Und die Äuglein küß ich dann,
Und der Mutter Herz vergißt,
Daß es draußen Frühling ist.

Y las florecitas que veo en tus ojitos,
Besaré después.
Entonces el corazón de madre olvida,
Que afuera primavera es.

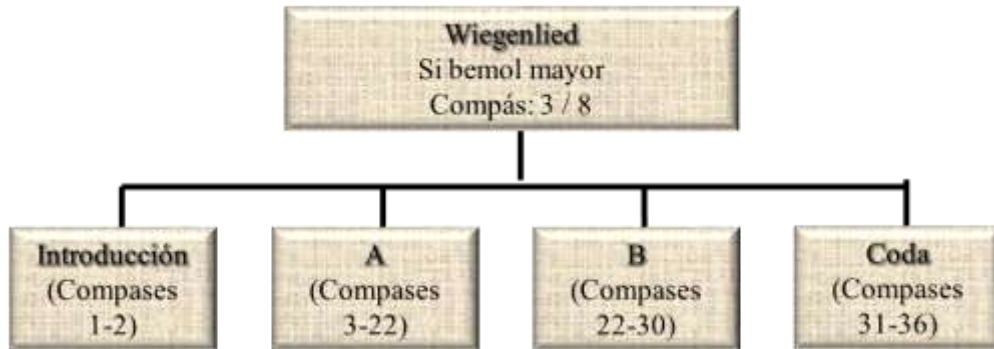
Traducción: Propia.

Poesía de August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798.1847).

El texto es de una mujer que le canta a su hijo para que se duerma, le habla con ternura del día siguiente donde el sol brillará, le describe la belleza de sus ojos comparándolos con capullos, que la besarlos, le harán olvidarse del mundo.

Wiegenlied

Estructura musical.



La agógica indica andantino, la tonalidad Si bemol mayor, y el compás es de 3/8. Empieza el lied con un acompañamiento parecido a la canción de una caja de música, la voz se mueve sutilmente entre un registro medio-alto, y el clarinete la acompaña con una melodía dulce y suave. El fraseo del canto tiene el va y ven del arrullar a un bebé. Empieza en el I grado y se mantiene así por seis compases, después cambia al V grado, manteniéndolo por cinco compases para resolver al I grado, continua con una serie de cadencias plagales para terminar con una cadencia perfecta. La música se repite 3 veces, y la casilla de repetición permite que al final se haga una coda por parte del clarinete y el piano sosteniendo el primer grado todo el tiempo.

Este lied en particular da el ejemplo perfecto de lo que es la *música de cámara*, veamos los siguientes puntos:

-El piano aunque tiene una pequeñísima introducción de dos compases, tiene un *pp*, esto le da un instante de protagonismo, sutil, elegante y conmovedor.

Partitura musical de *Wiegenlied* para Clarinete, Voz y Piano. El tempo es **Andantino**. La partitura muestra tres voces con sus respectivos textos:

CLARINET

VOICE

1. Al - les still in sis - ser Ruh,
One thing all things now must do,
2. Schliess du dei - ne Aeu - ge - lein,
Lit - tle eyes be clo - sed an - now
3. Und die Blüm - lein schau ich an,
Then I'll see those flow'rs of blue

Piano

La partitura incluye una introducción de dos compases para el piano, marcada con *pp*, y una casilla de repetición que se repite tres veces.

-La frase A le pertenece a la voz, matizada por un *piano*. El piano y clarinete van acompañando a la voz suavemente. Spohr cuida mucho, -como era tendencia de ésta época- dibujar con sonidos lo que dice el texto, tal y como lo hace en el compás 13-16, el clarinete hace el efecto del murmurar del viento.

1. Draus - sen süu - selt nur der Wind,
 Soft spring es bare ly sigh,
 2. Mor - gen wenn die Sonn' er - glüht,
 When the sun peeps through the pane,
 3. und der Mut - ter Herz ver - gisst,
 I'll for get in moth - er's bliss.

-La frase B es absolutamente del clarinete, es una respuesta a la frase A y a la voz.
 -En la tercera casilla surge la coda y es hasta entonces que el piano cambia la rítmica llamando un poco más la atención con ayuda de los reguladores.

3. poco a poco rit. - morendo

poco rit. - morendo

2.2.4.1. Reflexión personal.

Una peculiaridad que posee Spohr, es su capacidad para darle a la música el carácter del texto, maneja perfectamente los matices, la melodía y el efecto de la armonía sobre el texto. Es capaz de crear una atmosfera de paz y tranquilidad como la que describe la mamá mientras duerme al bebé, conocía bien las capacidades expresivas de la voz en conjunción con el piano y el clarinete. Los tres juntos hacen un magnífico equilibrio entre graves y agudos, le da calidez a la voz y al piano, dando una sensación de plenitud.

2.2.5. *Das heimliche Lied. Análisis musical.*

Das heimliche Lied

Estructura literaria.

Es gibt geheime Schmerzen,
Sie klaget nie der Mund,
Getragen tief im Herzen
Sind sie der Welt nicht kund.
Es gibt ein heimlich Sehnen,
Das scheuet stets das Licht,
Es gibt verborgne Tränen,
Der Fremde sieht sie nicht.
Es gibt ein still Versinken
In eine innre Welt,
Wo Friedensauen winken,
Von Sternenglanz erhellt,
Wo auf gefallen Schranken
Die Seele Himmel baut,
Und jubelnd den Gedanken
Den Lippen anvertraut.

Es gibt ein still Vergehen
In stummen, öden Schmerz,
Und Niemand darf es sehen,
Das schwegepreßte Herz.
Es sagt nicht was ihm fehlet,
Und wenn's im Grame bricht,
Verblutend und zerquälet,
Der Fremde sieht sie nicht.
Es gibt einen sanften Schlummer,
Wo süßer Frieden weilt,
Wo stille Ruh' den Kummer
Der müden Seele heilt.
Doch gibt's ein schöner Hoffen,
Das Welten überfliegt,
Da wo am Herzen offen
Das Herz voll Liebe liegt.

Él tiene un secreto doloroso,
Se lamente pero no dice nada.
Huye a lo más profundo del corazón
Permaneciendo desconocido para todos.
Él tiene un secreto anhelado,
Teme siempre sacarlo a la luz,
Él tiene una lágrima oculta,
Él extrañado mira la noche.
Él tiene un silencioso abandono
y un mundo interno,
Donde la paz de la pradera lo llama,
Donde el brillo de las estrellas alumbrá,
Donde las fronteras borraron el amor
construido en el cielo,
Y jubiloso confía
a sus labios sus pensamientos.

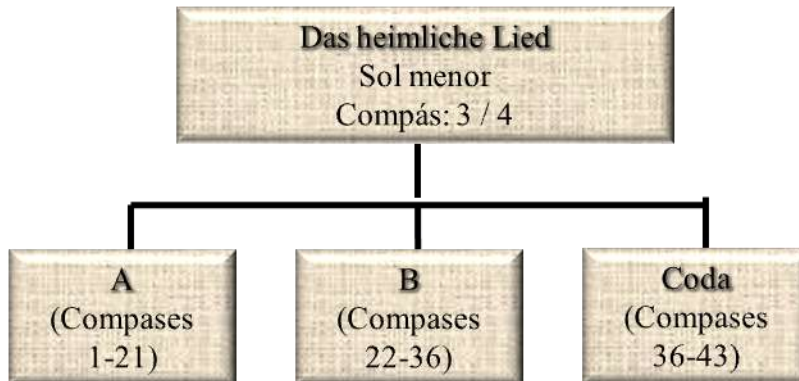
Él tiene un tranquilo andar
Dentro de su enmudecido
y solitario pesar,
Y nadie puede ver el duro y roto corazón.
Él no dice qué es lo que le falta
Y si en su aflicción se rompe,
Desagrado y atormentado,
Él desconocido no lo mirará
Él tiene un tierno y dulce sueño,
Donde reina la dulce paz,
Donde la tranquila paz calma
La aflicción de su fatigada alma.
Pero da una bella esperanza,
Que se eleva por el mundo,
Ahí donde otros corazones se abren,
El corazón está pleno de amor.

Traducción: Propia.

Poesía de Ernst Koch (1808-1858). La poesía habla por una parte del pesar de una persona y sus secretos, y por el otro, habla del cielo y del amor, de la plenitud y la confianza que tiene a la espera de ésta.

Das heimliche Lied

Estructura musical.



La agógica indica *Larghetto* con moto, la tonalidad Sol menor, en un compás de 3/4.

El arpeggio del clarinete junto con los acordes del piano, lo hacen sonar tan doliente como la historia del poema. Los primeros 7 compases de la frase A tienen la inercia de un recitativo acompañado, toda la frase A es doliente, los acordes del piano en combinación con las escalas del clarinete, intensifican la idea del dolor. La tonalidad de SOL menor la sostiene en la frase A pasando por los I, IV y V grados. En el segundo tiempo del compás 21, usa un acorde de DO sostenido menor disminuido para crear una mayor tensión, resuelve por grados conjuntos a la dominante para modular a SOL mayor. La parte B escrita en SOL mayor, da la sensación de luz, de descanso y tranquilidad. Se mantiene en la tonalidad alternando el I y V grados. El acompañamiento del piano cambia tocando arpeggios en vez de acordes secos, el clarinete toca una melodía de notas largas y en un registro medio. Es en el compás 33 donde usa un arpeggio de RE ascendente para el clarinete, mientras el texto habla de júbilo. Resuelve con una cadencia perfecta a la coda. La coda es para el clarinete, sostiene un sol antes de un grupo de dieciseisavos que dibujan una bella melodía y descender hasta un sol en una cadencia plagal (IV-I). El piano toca para concluir arpeggios de SOL mayor y el clarinete lo acompaña con un movimiento cromático.

2.2.5.1. Reflexión personal.

En este lied, es extraordinario el contraste que hace musicalmente a la par del texto, las escalas, acordes, adornos y tonalidades, hacen que se sienta el carácter del texto, lo único que le queda al cantante es decirlo con la intensidad suficiente para que coincida con la expresión del discurso musical. Los lieder que están tan bien escritos, aquellos en los que no es necesario indagar sobre el carácter del texto, el cantante no requiere dar demasiada voz, un volumen medio pero bien colocado, y un texto bien acentuado harán una interpretación correcta y de buen gusto.

2.2.6. *Wach auf.* Análisis musical

Wach auf.

Estructura literaria.

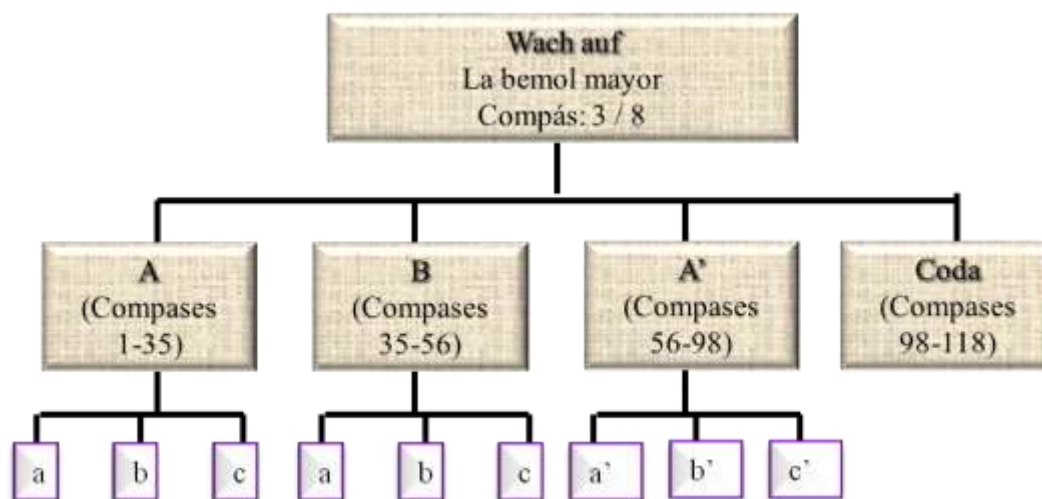
Was stehst du bange und sinnest nach?	¿Que haces ahí triste y pensativo?
Ach! schon so lange ist Liebe wach!	Ay, ya desde hace tiempo el amor está despertando!
Hörst du das Klingen Allüberall?	¿Sientes este sonido por todas partes?
Die Vöglein singen mit süßem Schall;	Los pajaritos cantan dulcemente;
Aus Starrem sprießet Baumblättlein weich,	De un árbol desnudo se cae una hojita,
Das Leben fließet um Ast und Zweig.	La vida se va entre rama y ramas.
Das Tröpflein schlüpfet aus Waldesschacht,	La gotita resbala cuesta abajo en el bosque,
Das Bächlein hüpfet mit Wallungsmacht;	El arroyito salta a borbotones;
Der Himmel neiget in's Wellenklar,	El cielo se inclina sobre el agua clara,
Die Bläue zeigt sich wunderbar,	El azul se muestra maravilloso,
Ein heit' res Schmiegen zu Form und Klang,	La alegre armonía, da forma y sonido,
Ein ew'ges Fügen im ew'gen Drang!	Una respuesta sin fin de infinitos deseos!
Was stehst du bange und sinnest nach?	¿Que haces ahí triste y pensativo?
Ach! schon so lange ist Liebe wach!	Ay, ya desde hace tiempo el amor está despertando!

Traducción: Propia.

El texto del último lied es de autor desconocido. El narrador motiva al personaje a despertar al amor, a no resistirse, le describe un paisaje natural con pájaros cantando, árboles, el bosque, un arroyo, el cielo azul y la vida misma.

Wach auf.

Estructura musical.



La agógica indica un allegretto en LA bemol mayor, y en un compás de 3/8.

De todo el ciclo, éste posee la estructura más compleja. Este lied entabla una conversación muy clara entre la voz y el clarinete, respondiéndose uno al otro, o proponiendo un sujeto y un contra-sujeto.

The image shows a musical score for 'Wach auf' featuring Clarinet, Voice, and Piano. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature is one flat (B-flat major). The score includes lyrics in German and English. The German lyrics are 'Was stehst du ban - ge and Why do you long to be'. The English lyrics are 'Why do you long to be'. The score is annotated with a pink oval around the first few measures of the Clarinet part and another pink oval around the first few measures of the Voice part.

Armónicamente se mantiene en el I-IV-V-I. En el compás 16 modula a Mi bemol, hasta llegar a la frase B. En B el clarinete es un elemento que genera tensión con la repetición del semitono en dieciseisavos, esta figura termina hasta el compás 51, dándole continuidad con trinos por 4 compases más. El piano acompaña también a la voz con acordes en contratiempo, y con acordes en dieciseisavos del compás 52-56.

An und Zweig Das Trüpf - lein schläpft aus Wä - der schwach, das Bäch - lein
 und lauch. New Arce der hab - ihn in wald - land sprun, die brook light-
 sich wein - der - lue, ein heit-tes Schwun - pri, zu Form und
 in tal - wald die, All fern und wald, re - it - it lang a-

De los compases 16- 58 es una sección en la que juega con el V grado, resuelve hasta el compás 59 regresando a LA bemol mayor, para hacer un d'acapo incluyendo el tema del clarinete para hacer de nuevo la dinámica de pregunta y respuesta entre el clarinete y la voz. A partir del compás 78 prepara el final, el clarinete responde con pequeños motivos melódicos, y la voz repite el texto *Ach schon so lange ist Liebe wach*. Resuelve con una cadencia perfecta para empezar la coda usando repetitivamente el texto *Ach schon so lange ist Liebe wach*, el clarinete y el piano, sostienen lo reiterativo del texto, el clarinete marca claramente el 3/8 y el clarinete va tocando arpeggios hasta resolver con una cadencia perfecta y sosteniendo la tónica los últimos cinco compases.

2.2.6.1. Reflexión personal.

Spohr concluye el ciclo de manera enérgica con un lied que habla de la llegada del amor y el despertar a éste. En general la soprano hace una descripción de la naturaleza y de lo relacionado con ella. Spohr generalmente usa los acordes principales (I-IV-V-I), el resto los usa como acordes de paso para colorar o generar mayor tensión en función del texto. En la parte central de este lied, me refiero a los compases 16-58, se requiere un muy buen estudio del solfeo, al estar esta parte del lied jugando con el V grado, hace inestable la base armónica provocando que el cantante se pierda.

En este ciclo sobresale la soprano por ser la voz el instrumento por excelencia, pero la dificultad el clarinete, hacen notar la predilección del compositor por dicho instrumento.

2.3.1. *Der Hirt auf dem Felsen.*

D.965, compuesto en octubre de 1828, días antes de su muerte, y es publicado hasta 1830 con número de Opus 129. Mezcla textos de Johann Ludwig Wilhelm Müller y de Karl August Varnhagen von Ense.

Compone más de 600 lieder. Al igual que las canciones de *Schwanengesang*, sus últimas obras instrumentales poseen tal esplendor que no poseen ningún signo de decadencia, por el contrario, son obras maestras con gran vigor que poseen un brillo similar a un atardecer de otoño. Su lied para voz, piano y clarinete obligado, lo compuso en octubre para la soprano Anna Milder Hauptman (la primera *Leonora* de la ópera *Fidelio* de Beethoven), y enviada a ella al año siguiente. Esta fue la última canción que escribió antes de morir.¹

2.3.1.1. Análisis musical.

Nos encontramos con tres tipos fundamentales de lied, en el lied estrófico se mantiene la melodía con igual acompañamiento. En el lied escénico se colocan paralelamente diversas partes contrapuestas en diversas tonalidades e indicaciones de tiempo. En el lied de composición integral un acompañamiento uniforme une las ideas y los estados de ánimo, interpretándolos con independencia de las estrofas de la poesía. La tonalidad de Schubert estaba firmemente basada en la tradición del S.XVIII, en la cual había crecido. Pero le gustaba hacer escapadas de la tonalidad, no solamente en una sección de desarrollo, sino también en una exposición e incluso al comienzo de un movimiento.²

¹ Brown, Maurice J. E. (1997) *Schubert*. London: The New Grove Series. p.68.

²Fischer - Dieskau, Dietrich. (1996). *Los lieder de Schubert* Madrid: Alianza Editorial. p. 16.

Der Hirt auf dem Felsen

Analisis literario.

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',
In's tiefe Tal hernieder seh', Und singe.
Fern aus dem tiefen dunkeln Tal
Schwingt sich empor der Widerhall der Klüfte.

Cuando estoy sobre la roca más elevada,
Miro desde allí el profundo valle y canto.
Lejano, desde el profundo y oscuro valle,
Se eleva el eco del abismo rocoso.

Je weiter meine Stimme dringt,
Je heller sie mir wieder klingt
Von unten.
Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
Drum sehn' ich mich so heiß nach ihr Hinüber.

Cuanto más lejana llegue mi voz
Tanto más límpida regresa de las
profundidades.
Mi bien amada habita, tan alejada de mí,
Que yo suspiro apasionadamente por ella.

In tiefem Gram verzehr' ich mich
Mir ist die Freude hin,
Auf Erden mir die Hoffnung wich
Ich hier so einsam bin.
So sehnend klang im Wald das Lied
So sehnend klang es durch die Nacht,

Me consume un profundo tormento.
Para mí no hay más alegría,
Sobre la tierra ha desaparecido la esperanza,
Estoy tan solo aquí.
El canto resonó con nostalgia en el bosque,
Así, nostálgico, resonó en la noche

Die Herzen es zum Himmel zieht
Mit wunderbarer Macht

Atrayendo los corazones hacia el cielo
Con maravillosa fuerza.

Der Frühling will kommen,
Der Frühling meine Freud,
Nun mach' ich mich fertig
Zum wandern bereit.

La primavera se acerca,
La primavera, mi gozo,
Yo me preparo, por tanto
A iniciar mi camino.

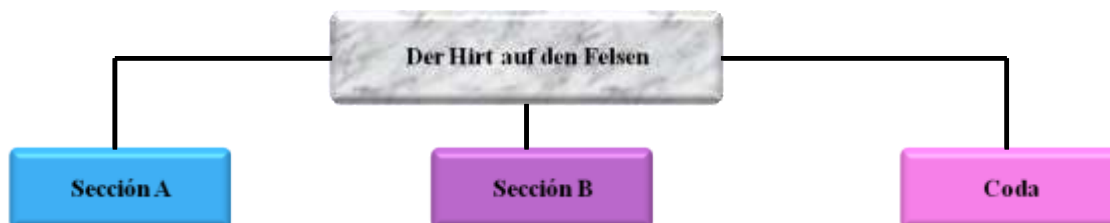
Traducción: Personal.

Der Hirt auf dem Felsen

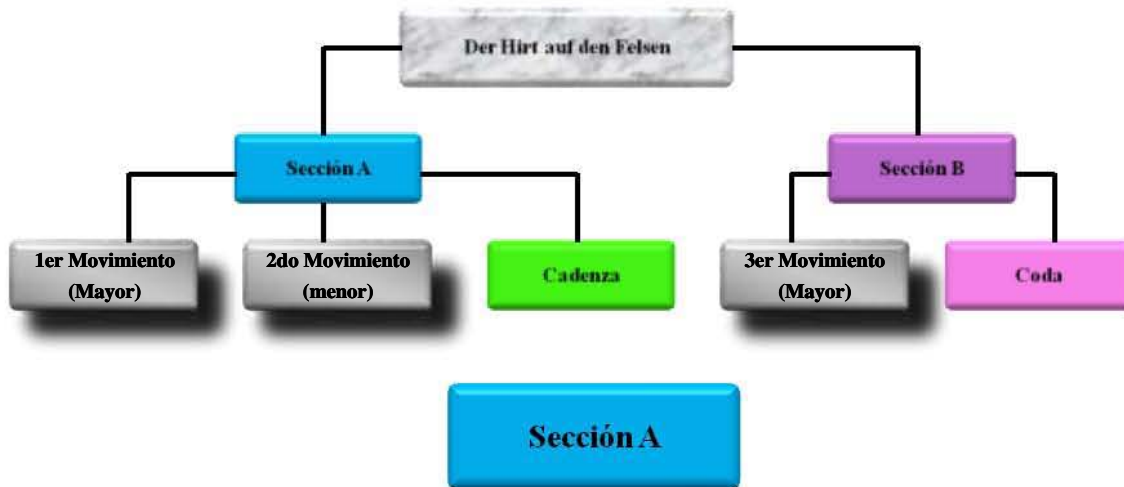
Análisis musical.

Lied para voz, piano y clarinete obligado en Re menor, con un compás de 3 / 4.

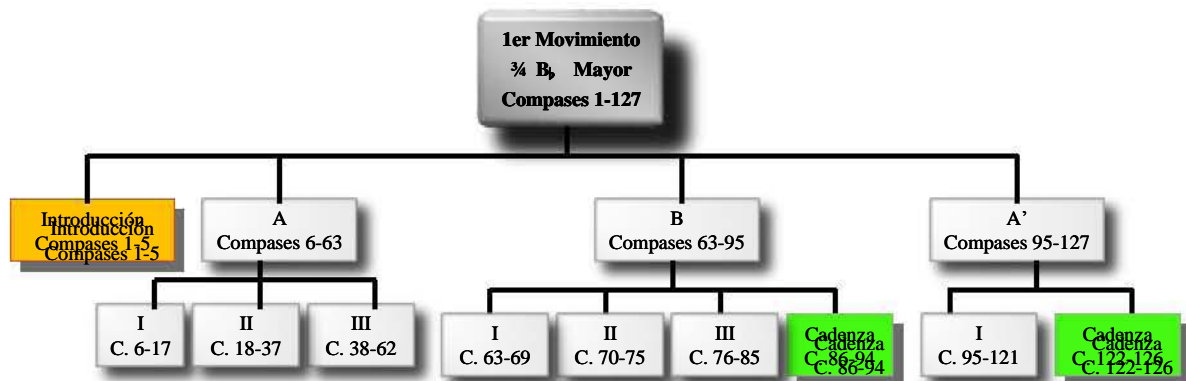
Dentro de una estructura muy genera podemos encontrar lo siguiente dentro de la partitura:



Intentar hacer un análisis partiendo de la estructura anterior es limitante, por tal motivo elegí otra estructura esperando que al lector le sea más fácil comprender y abordar este lied.



Dentro del 1er movimiento encontramos además de la introducción las partes A, B y A', y dentro de estas partes encontramos células que contienen diferentes motivos rítmicos y rítmico-melódicos.



Realizando estas divisiones puede hacerse entonces un análisis aún más profundo encontrando motivos y células rítmicas o rítmicos melódicos sobre los cuales está estructurada la obra y que se desarrollan desde su mínima hasta su máxima expresión.

Introducción
Compas 1-5



Musical score for the introduction of 'Die Fledermaus'. It features three staves: CLARINET in Bb, VOICE, and PIANO. The tempo is marked 'Andantino'. The piano part begins with a rhythmic motif of eighth notes. The voice part is silent in the first five measures. The clarinet part is also silent.

La introducción empieza con este motivo rítmico que es una constante dentro de todo el lied.

Close-up of the piano introduction motif. The piano part is marked 'PIANO' and 'p'. The motif consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Además de ser un motivo rítmico constante, lo desarrolla por primera vez dentro de la melodía de la voz a partir del compás 64.

Musical score showing the voice melody starting at measure 64. The voice part is circled in red. The lyrics are: 'Je wei-ter mei-ne Stim-me dringt, je the-für-ther I can fling my voice, je the'.

Este motivo rítmico con el que da inicio el lied toma mayor importancia dentro del 3er movimiento en los compases 263-266, 275-278 y dentro de la coda del 330-333, expuestos por la voz, el clarinete y el piano de las siguientes maneras.

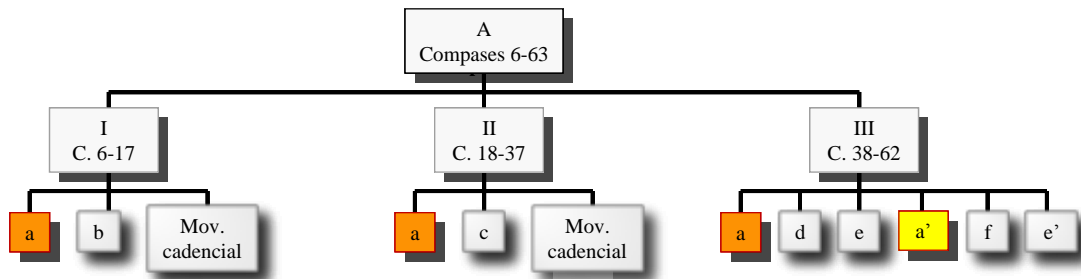
Musical score showing the rhythmic motif in measures 263-266, 275-278, and 330-333. The motif is highlighted with red boxes. The lyrics are: 'Je wei-ter mei-ne Stim-me dringt, je the-für-ther I can fling my voice, the fur-ther I can fling my voice, the fur-ther I'.



El 2do, 3ero y 4to motivo rítmico de la introducción son los tresillos, la negra con corchea y la blanca.



El acompañamiento de tresillos en el piano son una constante dentro del primer movimiento con las siguientes variantes o combinaciones de lo expuesto solo en los 5 compases de la introducción:



Dentro de A encontramos 3 células. El clarinete inicia con un motivo rítmico-melódico **a** el cual será una constante para iniciar cada una de las células de A. Este motivo muestra el material rítmico expuesto dentro de la introducción.

I
C. 6-17

a b Movimiento cadencial

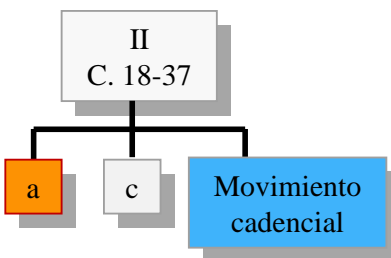
La única variante de **a** la encontramos en el compás 51 que en vez de iniciar con el motivo ascendente y en anacrusa, entra directo a un FA.

a a'

El resto de los motivos rítmico-melódicos de la primer célula de la parte A se desarrollan de la siguiente manera:

- **b** inicia con tres notas, las mismas que canta la voz, la variante es la rítmica y la altura por la afinación del clarinete.
- La siguiente melodía es nueva pero la repite en los dos siguientes compases con una variación de altura en la primer y última nota, expone enseguida un motivo melódico de manera descendente.
- A la melodía descendente se enlaza el movimiento cadencial que nos une inmediatamente a la célula II de la parte A.

b Movimiento cadencial



La célula II inicia con el motivo **a** que ya conocemos, sin embargo el motivo **c** es más larga y compleja que **b**. El único motivo conocido son las tres notas del principio, el resto de **c** es totalmente nuevo.

Continúa con notas largas y el motivo rítmico de la introducción bajando a notas muy graves. Retoma las notas largas para la cadencia de las partes B y A' del 1er movimiento en los compases 86-88 y 125-127, pero sobre todo se vuelven una constante dentro del 2º movimiento.

86

125

Después de las notas largas usa un arpeggio ascendente de Fa# Mayor, hace una extensión de la melodía formada por el arpeggio usando un movimiento cromático y va descendiendo poco a poco usando un bordado junto con el motivo rítmico de la introducción hasta enlazarnos al movimiento cadencial.



El movimiento cadencial inicia con el motivo del **bordado** con el que concluye **c** haciendo una variante en el valor de las notas y aumentando una nota más, introduce un motivo rítmico melódico que exponen la voz y el clarinete en los compases 56 y 58; 113 y 114 ambos con su respectiva anacrusa y mostrando pequeñas variantes de la siguiente manera:

Movimiento cadencial

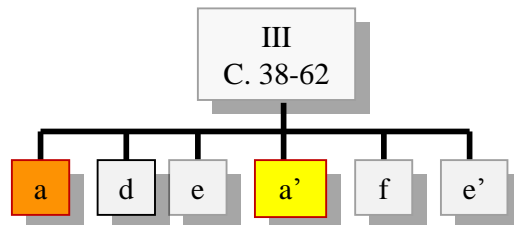
Bordado

Motivo rítmico melódico

56

58

113



Empieza con el motivo que ya conocemos: **a**, el motivo siguiente es material nuevo, por dos compases la voz presenta una melodía que se mueve de manera descendente y el clarinete la repite casi igual, la diferencia es la primer nota.

d

El motivo e lo presenta primero la voz y después lo repite el clarinete como una respuesta en eco, además de ser también un motivo nuevo, tiene una particular característica. El texto usado aquí “und singe” es representado musicalmente por el salto de 8va que hacen tanto la voz como el clarinete.

e_e

The image shows a musical score for the 'e_e' motif. It features a vocal line and a clarinet line. The vocal line has a note circled in green, and the clarinet line has a corresponding note circled in green, illustrating the 8va jump mentioned in the text. The piano accompaniment is visible below.

f es la variante del compás 36 que ya analizamos.

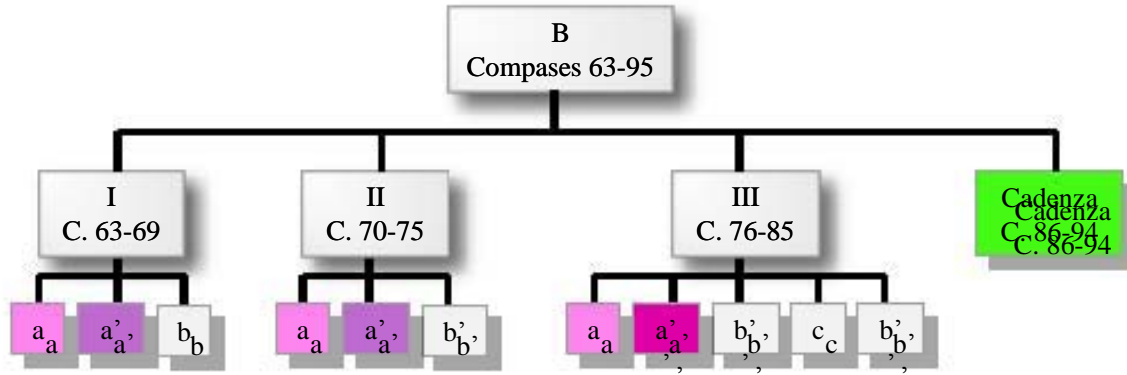
f_f

The image shows a musical score for the 'f_f' motif. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a note circled in blue, and the piano accompaniment has a note circled in blue, illustrating the 8va jump mentioned in the text. The piano accompaniment is visible below.

La variante en e' además del adorno es la altura en la voz cantada, no rebasa un RE y baja hasta un SI, la nota más baja ejecutada por la voz. Mientras que el clarinete alarga la nota final. El acompañamiento del piano corta de tajo para dar paso a la parte B.

e'_{e'}

The image shows a musical score for the 'e'_{e'}' motif. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a note circled in blue, and the piano accompaniment has a note circled in blue. A red arrow points to a note in the vocal line. The piano accompaniment is visible below.



Los motivos a y a' poseen el motivo rítmico con el que dio inicio el piano en la introducción, esta vez lo expone desarrollado. La diferencia entre a y a' es el movimiento de la melodía, aunque las dos van de manera ascendente, llegan a diferentes alturas.

In wei - termal - an Stin - ne dring, In hel - ler sin - ne mit wi - der - klangt,
 The fur - ther I con - fess my voice, the clear - er it re - soun - ds to me

El movimiento de a'' maneja cromatismos y el movimiento de la melodía primero es descendente y luego ascendente

In hel - ler sin - ne mit wi - der - klangt
 the clear - er it re - soun - ds to me

b es una respuesta para a y a' y es un dialogo entre la voz y el clarinete en canon. b' es lo mismo apareciendo el clarinete de nuevo en canon, ésta célula tiene un movimiento contrario a b y termina con un salto descendente de 5ª.

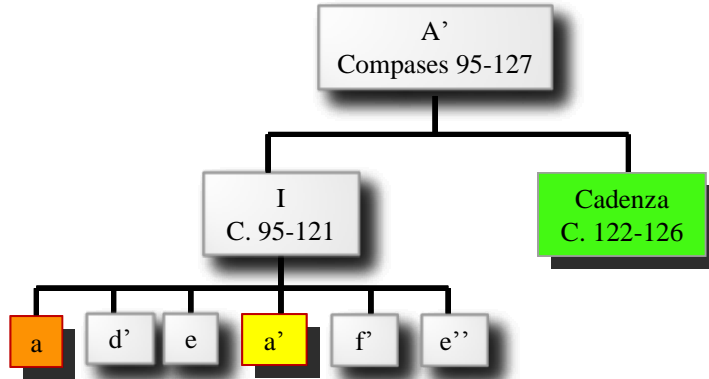
The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'b' and the right staff is labeled 'b''. Both staves show a vocal line and a clarinet line. In the 'b' staff, a blue arrow points to a note in the vocal line. In the 'b'' staff, a green circle highlights a note in the clarinet line.

b'' es una mezcla entre b y b' incluyendo el salto de 5ª, el clarinete en vez de hacer canon, alarga la frase exponiendo otra célula, la célula c es un solo para el clarinete con una melodía ascendente y una descendente, concluye respondiendo a la voz presentando finalmente el motivo b''.

The image shows musical staves with sections labeled 'b'''', 'c', and 'b'''. A blue arrow points from the 'b''' section to the 'c' section. A green circle highlights a note in the 'c' section. A blue oval highlights a section in the 'b''' section, and a green circle highlights a note within that section.

La cadencia final comienza con una nota tenida la cual alarga por casi cuatro compases más con un patrón casi idéntico, la variante es la duración de las notas repetidas, concluye esta primer célula con grados conjuntos para enlazarlo a la siguiente célula, la cual es una repetición idéntica de la cadencia de la parte A

The image shows musical staves for the final cadenza. A green box on the left is labeled 'Cadenza C. 86-94'. Red ovals highlight two measures, and a red rectangle highlights a larger section. A purple line connects the two red ovals.

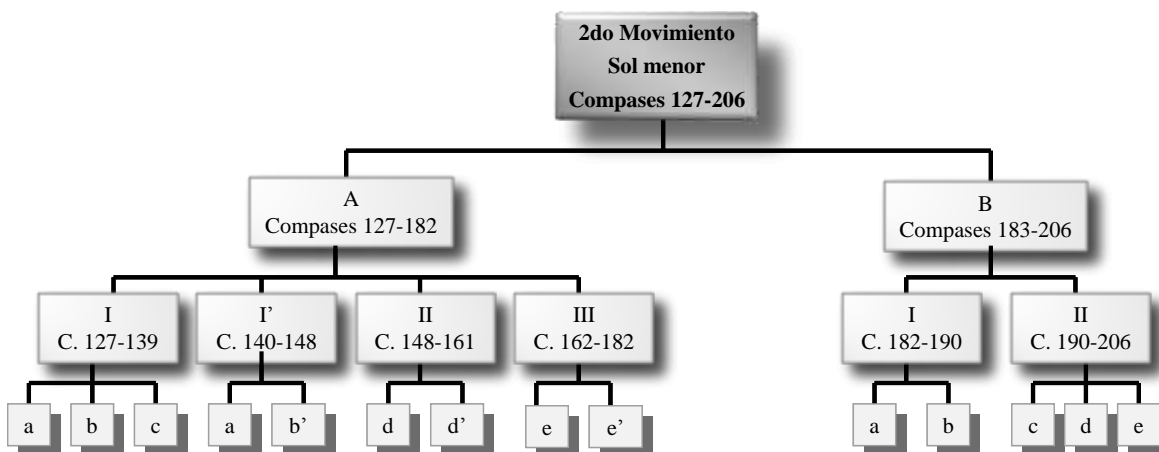


Dentro de A' se repite la sección III solamente y usa exactamente iguales los motivos a, e y a' .

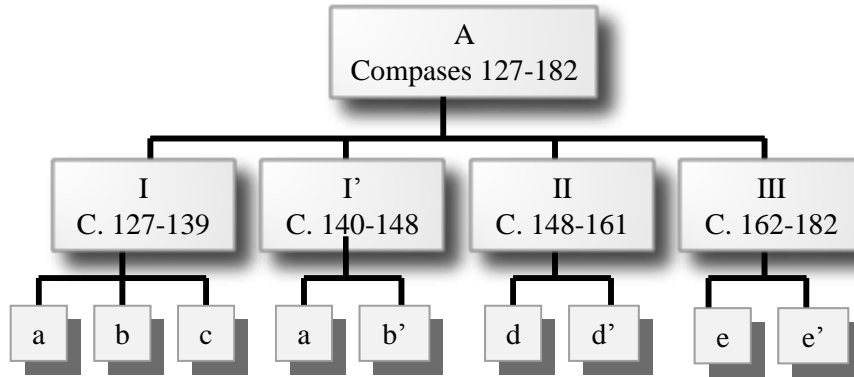
Los motivos que hace que sea A' son los motivos d', f' y e''. Las células d' y e'' solo hacen una variación por el adorno, ya que en A estas células aparecen al revés d sin adorno y e con adorno, es f' la célula que hace una mayor diferencia, la altura es diferente, empieza en un LA usa una melodía ascendente llegando hasta un Reb y después sube con un salto de 6m hasta un Lab, continúa el clarinete alargando la frase respondiendo primero a la última figura rítmica-melódica que hace la voz alargando la última nota por un tiempo, continúa por tres compases más usando movimientos cromáticos vistos en células anteriores hasta concluir con una nota de mayor duración al resto de las notas de ésta célula.

La cadencia es una variación de la cadencia que apareció en B, la variante es la duración y la altura, ésta es de 5 compases más un tiempo en vez de 9 compases y llega hasta un Sib mientras que la otra llega solamente a un Sol. El compás 127 además de tener la última nota de la cadencia, marca el cambio al segundo movimiento, además del acompañamiento del piano que deja por primera vez los tresillos para usar solo corcheas, modula a I relativo menor Sol-menor.

Cadenza
C. 122-126



En el segundo movimiento aparecen los elementos que han estado apareciendo en la cadencia: notas largas y tenidas y movimiento de la melodía por grados conjuntos, lo único diferente es el acompañamiento del piano, en el primer movimiento es en tresillos, mientras que en el segundo movimiento es en corcheas y se mantiene constante durante todo el movimiento.



Comienza el segundo movimiento haciendo un cambio drástico de algo alegre en tono mayor a algo solemne en tono menor. El acompañamiento del piano es el primero en marcar una diferencia y después la voz presenta notas largas con movimientos muy pequeños por grados conjuntos.

El acompañamiento del piano no cambia, es una constante en el segundo movimiento igual que las notas largas presentadas por la voz.

a

Tanto b como b' manejan el mismo contenido con dos pequeñas variantes, una nota de paso para dar un salto mayor y una apoyatura.

b'

b

La célula c es un complemento para a y b en donde aparece por primera vez un diálogo con el clarinete a manera de respuesta, es el clarinete el único dentro de este segundo movimiento el que presenta un movimiento mayor comparado con la voz, por ser esta línea melódica la que presenta un mayor uso de corcheas y el valor más pequeño en notas, una semicorchea.

A musical score snippet for cell 'c'. It features a vocal line and a clarinet line. The vocal line has the lyrics: "mir ist die Freu - de hin, auf / no joy the path no cheer, No". The clarinet line is circled in green, showing a melodic phrase with eighth notes. Below the vocal line is a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

En este movimiento el clarinete aparece muy pocas veces, sin embargo tienen gran importancia los motivos que presenta, el primero enlaza la célula c con la re exposición de la célula a.

A musical score snippet showing the transition from cell 'c' to cell 'a'. Cell 'c' is on the left, with the vocal line starting with "mir ist die Freu - de hin, auf / no joy the path no cheer, No". Cell 'a' is on the right, with the vocal line starting with "Er - - - den mir / hege for me". The clarinet line in cell 'a' is circled in green, showing a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

La célula d es la única en donde la voz tiene un mayor movimiento por el adorno que hace, mientras que el resto de las notas mantiene un MI en casi toda la célula.

Para d' hace una variación en la altura yendo medio tono más arriba, y en vez del adorno usa una melodía por grados conjuntos que desciende y asciende hasta hacer un salto de 6ª menor. El clarinete reaparece sosteniendo por 3 compases la misma nota, nota con la que empezará la voz la siguiente célula.

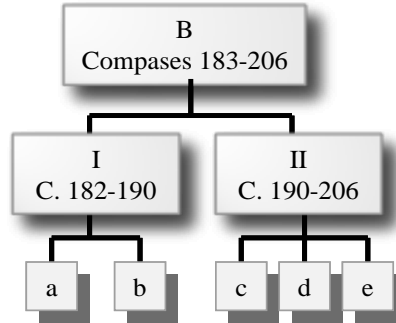
d_d

d'_d

El canon es un recurso del contrapunto que ya había aparecido con anterioridad entre la voz y el clarinete, sin embargo en este movimiento tiene una particular característica, es la forma en que nos enlaza el clarinete a la siguiente célula, tal y como lo hace en e y e'. La respuesta en canon del clarinete, da la sensación de un eco por ser la última parte de la melodía que expone la voz. El resto de la célula son las notas tenidas con las que empieza la voz. La única variante en e' es en el eco que hace el clarinete, ya que se alarga con un arpeggio de que nos enlaza a la parte B del segundo movimiento, modulando a un Sol mayor

e_e

e'_e



La parte B igual que A empieza con una melodía descendente, sin embargo esta tiene una mayor extensión además de usar una tonalidad mayor.

A diferencia de la parte A, en la parte B además de estar ausente el clarinete hasta la cadencia, B no tiene ninguna célula que se repita, esta característica le da a la parte B la sensación de ser una sola frase. En la primera sección se complementan perfectamente a y b en movimientos contrarios y con una rítmica similar. Las células c, d y e también se complementan formando una sola frase. Las principales constantes son el uso de notas largas y el movimiento por grados conjuntos, es en d donde la melodía llega al clímax subiendo hasta un Si natural, en todo el lied, la voz no había subido tanto como hasta ahora.

The image displays a musical score for section B, consisting of vocal and piano parts. The score is divided into three systems labeled 'a', 'c', and 'd'. System 'a' shows the beginning of the phrase with a purple arrow pointing from the first measure to the second. System 'c' shows a piano accompaniment with a green circle around a specific melodic line. System 'd' shows the vocal line with a blue circle around a note and a green circle around a phrase.

Todos los motivos que van apareciendo en el lied, reaparecen con un mayor desarrollo, y la nota del clímax no es la excepción, en el tercer movimiento y en la coda no solo llevará de nuevo a la voz a ésta nota, sino que además será también una nota tenida antes de concluir el lied en el compás 335.



Otra de las características del segundo movimiento es el movimiento rápido que hace la voz introduciendo adornos o semicorcheas como lo hace en la célula e.

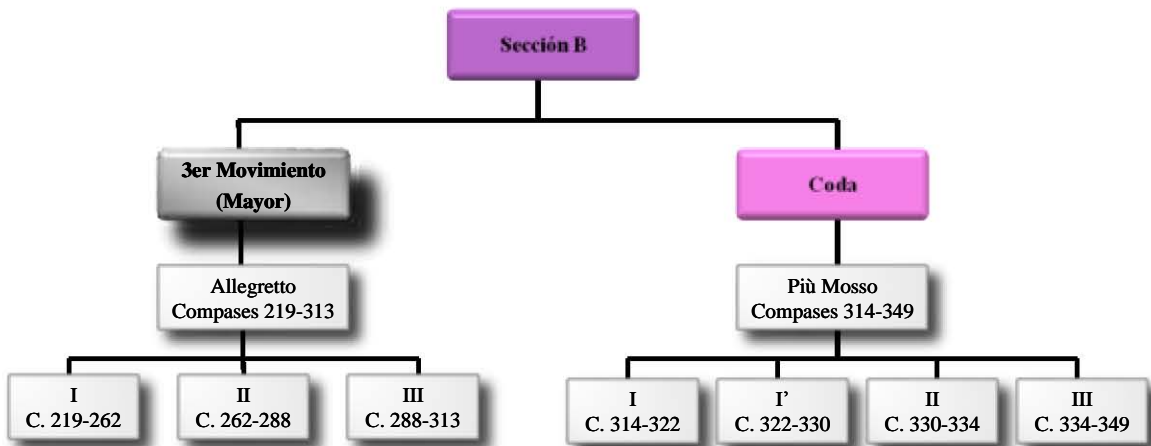


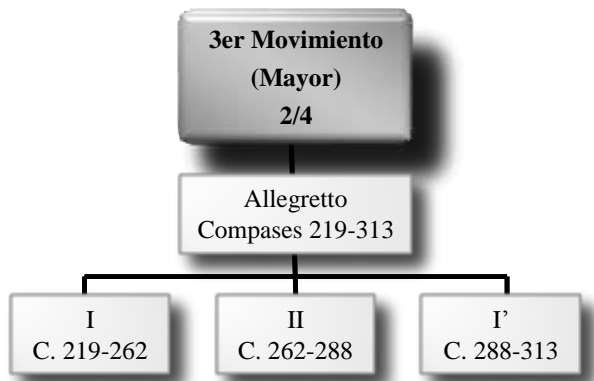
La célula e de la parte B al igual que e' en la parte A se mueve la melodía en movimiento descendente, la variante es la altura y los valores. En A desciende de un Mib a un Fa#, mientras que en B desciende de un Mi natural a un Sol natural, en A usa además de las notas largas corcheas, y en B semi corcheas simulando un adorno.

Cadenza
Compases 207-218



Es hasta la cadencia donde reaparece el clarinete, usa de nuevo los elementos de las cadencias anteriores, la nota tenida y subir por grados conjuntos, esta cadencia es un solo del clarinete en el que anuncia por las notas de paso que presenta lo que pasará en la última parte del lied. El piano no hace ninguna diferencia, se mantiene constante de principio a fin durante todo el segundo movimiento.





El tercer movimiento es el que posee la estructura más compleja expuesta solo en 4 de las 15 páginas que conforman este lied, ya que cada una de sus secciones contiene una gran cantidad de células usando los motivos rítmicos y melódicos presentados anteriormente. Es hasta este movimiento donde la primera célula tiene dos partes que usará independientemente. La célula a al igual que el resto del 3er movimiento, tienen escalas ascendentes que fueron presentadas desde el principio por el clarinete desde el compás 27. El acompañamiento del piano es igual que en el segundo movimiento, sin embargo, este tercer movimiento hace un cambio de compás, en vez de seguir en 3/4 cambia a 2/4.

A detailed diagram of section I (C. 219-262). At the top, a pink arrow points to a box labeled "I C. 219-262". Below this, a horizontal line branches into 12 boxes labeled "a", "b", "a'", "b'", "a", "b''", "c", "c'", "a'", "b'''", and "b". Below the first four boxes ("a", "b", "a'", "b'"), there are two boxes labeled "1" and "2" respectively, connected by lines. Below the "a" box, there is another box labeled "a", which branches into two boxes labeled "1" and "2". Below this diagram are two musical staves. The first staff shows a melodic line with a green circle around the first note and an orange arrow pointing to the second note. The second staff shows a piano accompaniment with an orange arrow pointing to a specific rhythmic pattern.

La variante entre a y a' solo es por la escritura para adaptar bien el texto al solfeo.

a_a

a'_a

La primer parte de cada una de las células b es igual, la diferencia es marcada por lo que precede esa primer parte, son variaciones echas de la primer propuesta del clarinete, b y b'' comienzan igual la segunda parte de la célula, es decir, con 3 notas descendentes en la misma altura, el final de cada célula es la que marca la variación.

b_b

b'_b

b''_b

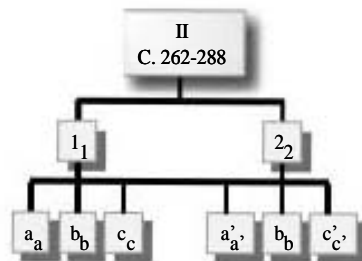
En c y en c' aparece de nuevo el juego entre voces presentado en los movimientos anteriores, esta vez, el clarinete responde a la voz con una melodía más desarrollada, basada en la propuesta que expone la voz.

The image shows a musical score for voice and clarinet. The voice part is on the top staff, and the clarinet part is on the middle staff. The piano accompaniment is on the bottom staff. The score is divided into two sections, 'c' and 'c'', indicated by grey boxes above the staves. Red circles highlight the voice melody in section 'c', and yellow circles highlight the clarinet response in section 'c''. The lyrics are in German and English: '-reit, der Fröh-ling will kom-men, te more, die Spring soll he-ren-ig. der Fröh-ling, mei-ne Freud, with joys for me in store, der Fr and Sp

a'' al igual que b''' lejos de volver a presentar las melodías ya expuestas, presentan un diálogo entre la voz y el clarinete con el canon que ya había aparecido en otras células y con el juego presentado en las células c y c', es un juego de pregunta y respuesta entre ambas voces.

The image shows a musical score for voice and clarinet. The voice part is on the top staff, and the clarinet part is on the middle staff. The piano accompaniment is on the bottom staff. The score is divided into two sections, 'a'' and 'b'''', indicated by grey boxes above the staves. Pink circles highlight the voice melody in section 'a'', and blue circles highlight the clarinet response in section 'b''''. The lyrics are in German and English: 'der Fröh-ling will kom-men, der Fröh-ling, mei-ne Freud, mit High-summer pa-rades so wan-der-be-reit, and Spring will be com-ing with joys for me in store, through: High-summer pa-rades so wan-der-be-reit.

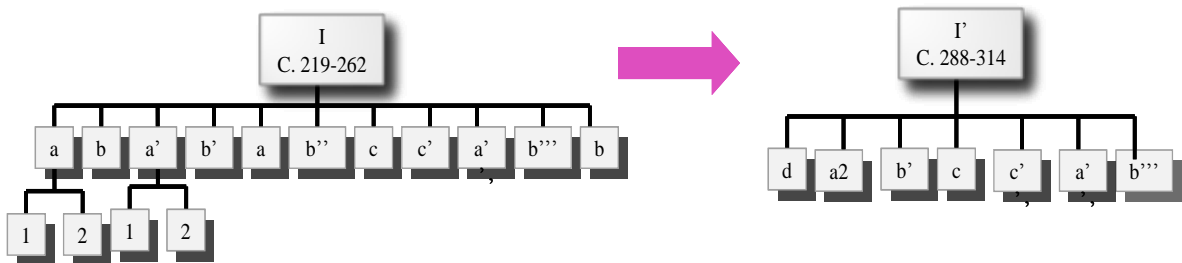
Para concluir la primera sección, el piano re-expone b exactamente igual. Es hasta este 3er movimiento donde el piano vuelve a tocar solo, el resto del lied esta con el clarinete o la voz. En estos 3 compases y los 6 del principio es de suma importancia que el pianista los considere como un solo dentro de este lied, si bien es cierto que en la música de cámara lo más importante es mantener el dialogo congruente entre las voces involucradas, siempre hay que tomar en cuenta en que momentos de la obra alguna voz toma la importancia de ser solista para enriquecer el diálogo y mantener la congruencia de la obra y la musicalidad.



La segunda sección tiene una característica muy particular, a pesar de tener dos frases casi idénticas con tres células cada una , es prácticamente imposible pensar cada una de estas partes por separado a la hora de interpretar, si no se piensa como una sola frase perdería todo sentido musical, pues ésta es una frase que va creciendo , además de presentar desarrollado el motivo rítmico que ya mencionamos desde el principio en compañía del piano, lo presentan en el cuarto compas las tres voces al mismo tiempo y el resto de lo que sucede en esta frase es parte del mismo juego de pregunta y respuesta que se ha venido exponiendo en diferentes motivos , uno consecuencia del otro o desarrollo de lo propuesto por alguna de las voces, en este caso, la voz es la que da las pautas para las respuestas del clarinete a diferencia del primer movimiento, donde el piano y clarinete expusieron temas y motivos a desarrollar dentro del lied. Aunque es cierto que el material tanto rítmico como melódico expuesto en este 3er movimiento es algo ya conocido con anterioridad, es la voz quien lo expone primero para que después lo re-expongan o complementen el clarinete y el piano.



Las variantes entre la primera y segunda frase de la sección II las la voz y el clarinete, a diferencia de la frase anterior, es el clarinete quien retoma el motivo rítmico constante en esta sección, la otra variante la marcan juntos la voz y el clarinete al final de la frase, llevando la melodía a una mayor altura y presentando el clarinete una respuesta a esta célula que en la frase anterior no aparece.



La sección I' es un resumen de la sección I presentando una célula nueva: “d”, ésta célula tiene notas repetidas, característica presentada en el 2do movimiento, pero esta vez con notas de menor valor, presenta también el motivo melódico de la escala con el que empiezan casi todas las frases pero esta vez descendente, después de la célula d, re-expone solo la segunda parte de la célula a y continua presentando células ya expuestas en la sección I con una pequeña variación sobre la célula c, ésta presenta la misma idea melódica con muy pequeñas variaciones

d_d
 a^2_{a2}

decrease. *pp*

kling. Der Früh-ling will kom-men, der Früh-ling will kom-men der Früh-ling, mei-ne
 The Spring will be com-ing, the Spring will be com-ing, here for me

c_c

meno.

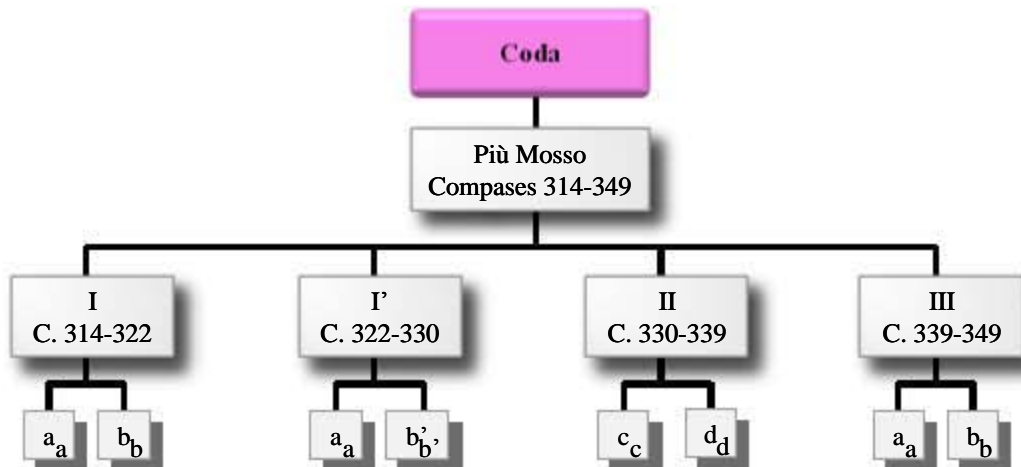
k. der Früh-ling will kom-men, der Früh-ling will kom-men
 me. the Spring will be com-ing, the Spring will be com-ing

c'_c

der Früh-ling, mein Frühl. für Er
 will jetzt für me in sein, auf Sp

c'_c

der Früh-ling, mein Frühl. der auf
 will jetzt für me in sein, auf



Es claro como el lied ha ido desarrollando cada vez más cada uno de los motivos rítmicos y melódicos, sin embargo en el *più mosso* o coda lleva al clímax el carácter del lied, además de pedir mayor velocidad indicando un “*più mosso*” están más cercanos los motivos melódicos entre la voz y el clarinete, tales motivos son los ya conocidos en el 3er movimiento.

En a el diálogo entre voz y clarinete sigue siendo en pregunta y respuesta en canon haciendo solo una diferencia de altura en la última nota de la célula, mientras que en b van juntos con la misma melodía haciendo el clarinete un pequeño adorno extra.

The image shows a tree diagram on the left for section I (C. 314-322), branching into sub-sections 'a' and 'b'. To the right is a musical score for this section. The vocal line is marked 'piu mosso'. Sub-section 'a' is indicated by a box above the first measure, and sub-section 'b' is indicated by a box above the second measure. Blue arrows point to specific melodic phrases in the vocal line, and pink ovals highlight corresponding passages in the piano accompaniment.

I' tiene las mismas características que la sección I, la variación la hace el clarinete respondiendo esta vez con la misma melodía en movimiento contrario.

The image shows a tree diagram on the left for section I' (C. 322-330), branching into sub-sections 'a' and 'b''. To the right is a musical score for this section. Sub-section 'a' is indicated by a box above the first measure, and sub-section 'b'' is indicated by a box above the second measure. Pink arrows point from the vocal line to the clarinet line, indicating the melodic variation. A purple oval highlights a specific passage in the clarinet line.

La sección II crece aún más, además de retomar el motivo rítmico del principio la voz y el clarinete juntos, el piano cambia de nuevo el acompañamiento alternando mano izquierda y derecha presentando por primera vez los mismos valores, para la célula d sostiene la voz la nota que es el clímax de la melodía de toda la obra con un valor de blanca ligada a una corche mientras que el clarinete empieza su cadencia final con escalas más grandes a las expuestas con anterioridad. Mientras el clarinete crece cada vez más y la voz desaparece por completo el piano empieza a presentar un menor movimiento dentro del acompañamiento usando solo negras y alternando mano izquierda con mano derecha.

The image shows a tree diagram on the left for section II (C. 330-339), branching into sub-sections 'c' and 'd'. To the right is a musical score for this section. Sub-section 'c' is indicated by a box above the first measure, and sub-section 'd' is indicated by a box above the second measure. The score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment in section 'd' features a prominent rhythmic pattern of eighth notes.

En la cadencia final, con un solo lleno de virtuosismo por parte del clarinete, el piano reduce cada vez más su aparición hasta culminar la obra con el mismo sentido del principio, solo el acompañamiento del piano, aunque esta vez, lo hace con solo una nota en tres diferentes octavas.

The image shows a musical score for Schubert's C. 339-349. On the left, there is a diagram with a box labeled 'III C. 339-349' connected to two boxes labeled 'a' and 'b'. The main part of the image is a musical score with three staves. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. A red oval highlights a section of the piano accompaniment in the bottom two staves, showing a single note in three different octaves.

2.3.1.2. Reflexión personal.

Schubert, más que cualquier otro compositor, parece haber descubierto el secreto del movimiento perpetuo, o por lo menos, haber encontrado una forma de sugerir que la música nunca se parará.

Asegura Fischer - Dieskau “en el arte ocurre lo mismo que en cualquier otro ámbito en la vida: sin amor no se logra desvelar misterios”.³

Decía Mayorfer “Schubert era poseedor de un carácter romántico, era una mezcla de ternura y rudeza, sensualidad y candor, sociabilidad y melancolía”.⁴

Al observar una partitura de Schubert lo primero que salta a la vista son las pocas indicaciones dinámicas de interpretación, esta peculiaridad que tiene Schubert nos da pie a considerar mayormente el carácter de la poesía y la atmósfera creada por la armonía. Las indicaciones de dinámica: “piano” o “pianissimo” hacen que la voz se comporte igual que cualquier otro instrumento, validando la teoría de que en la música de cámara todos los instrumentos involucrados poseen el mismo protagonismo dentro de la obra; las dinámicas marcadas con *diminuendo* y/o *crescendo* en lo que respecta a Schubert representan más, una necesidad interior en función de la intensidad que un simple crecer y decrecer del volumen que es la forma en la que generalmente se usa. En el trayecto de mi carrera

³ Fischer - Dieskau, Dietrich. (1996). *Los lieder de Schubert* Madrid: Alianza Editorial. p. 17.

⁴ Fischer - Dieskau, Dietrich. (1996). *Los lieder de Schubert* Madrid: Alianza Editorial. pp.19-40.

Schubert es uno de los compositores que a pesar de ser reconocido como un excelso compositor, es poco agradable al oído de las masas, incluso a varios colegas, los he escuchado renegar sobre si Schubert es o no poseedor de belleza en sus obras.

Schubert era sumamente selectivo para relacionarse con las personas, y no sería casualidad que en su manera de componer, encontrara también la manera de elegir a su público e intérpretes, para lograr entender a Schubert y lograr hacer con sus obras una interpretación de calidad, hay que ir más allá de lo que dice la partitura, en principio hablé, de la poca aparición de dinámicas o indicaciones por parte del compositor, este es el primer paso para que quien apenas aborda su repertorio se sienta desconcertado ante el fenómeno de no saber cómo cantar una partitura con tales características, una vez entendiendo que Schubert puso solamente las necesarias para una interpretación sobria y sublime, hay que conocer el lenguaje musical que maneja.

Schubert era experto para cambiar de una tonalidad a otra lo cual puede llegar a ser desconcertante al oído, viajar tan velozmente entre tantas tonalidades exige un estudio verdaderamente amplio del solfeo y la armonía, a diferencia de obras que pueden mantenerse en una sola tonalidad con los giros melódicos comunes, en Schubert debe haber especial atención para lograr mantener la afinación sin bacilar, finalmente una vez superada la parte básica del estudio (solfeo y armonía) el trasfondo entre líneas que dejó Schubert dan una peculiaridad a sus obras.

Particularmente en Schubert las palabras cobran sentido junto con la armonía, cada acorde, cada frase y cada nota está tan perfectamente colocada en conjunción con el texto, que bastaría con saber a la perfección el significado de éste para enriquecer la interpretación con un discurso convincente. Schubert tiene la capacidad de moverse de un momento poético a otro manteniendo coherencia y dándole gran intensidad al trasfondo de las palabras, en palabras como *Frühling, Tod, Herzen, Himmel*, etc. Schubert tiene la capacidad de transformarse en cada una de las palabras melódica y armónicamente.

Capítulo 3 - Mozart, Spohr y Schubert: músicos y masones.

"Para convertirse en Maestro, el Compañero debe reproducir simbólicamente en su iniciación la muerte y la resurrección de Hiram, constructor del Templo de Salomón... Golpeando tres veces muere a los aspectos "material, psíquico y mental" del "hombre viejo", y renace a una vida nueva, espiritualizada, divina...".¹

La música con la que Mozart evocó este proceso ritual de transfiguración es inmensamente significativa. Comencemos poniendo de relieve que en *La flauta mágica* se presenta de manera literal no solo la pregunta mozartiana acerca del sentido de la muerte sino también la respuesta "a la que Mozart de ahora en más, va a adherir: la muerte puede ser liberadora". (Extracto de "Mozart: tinieblas y luz" de Fernando Ortega)². En un fragmento de la carta que escribe Mozart a su padre el 4 de abril de 1787 dice que:

...agradezco a Dios por proporcionarme graciosamente la oportunidad (ya sabes lo que quiero decir) de aprender que la muerte es la llave que abre la puerta hacia nuestra verdadera felicidad...³

Mozart y su padre se convirtieron en francmasones. Mozart ingresó primero, hacia fines de 1784, como hermano en una de las menores de las 8 logias de Viena, que se llamaba "Benevolencia", y Leopoldo le siguió durante su visita a Viena, el 6 de abril de 1785. Cuando un orden imperial, de principios de 1786, agrupó a esas logias en tres mayores, se fundó la "Benevolencia" con la "Esperanza coronada", formando la "Esperanza Renovada".

Desde muy pequeño se evidenció su talento musical que se fue desarrollando en medio de un efervescente espíritu humanista, donde el despotismo Ilustrado se planteó como una

¹ http://eruizf.com/biblioteca/masonicos/varios/j_a_ferrer_benimeli_ritos_y_grados_m.pdf enlace consultado por última vez el 2 de agosto de 2011 entre las 2'00 y 3'00hrs.

² <http://ordotempliis.blogspot.com/2009/04/musica-masonica-mozart.html>_ enlace consultado por última vez el 2 de agosto de 2011 entre las 2'00 y 3'00hrs.

³ Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires. Editorial Espasa Calpe Argentina, S.A.

necesidad de pintar una humanidad ideal, y en el que se mezcló lo profano y lo sagrado, absorbiendo toda diferencia de fe, de raza y de nacionalidad.

En 1784, se inicia como Aprendiz Francmasón en la Logia “Beneficencia” de Viena. A partir de este momento plasmó el simbolismo masónico en su música. El 7 de Junio de 1785, recibió el grado de Compañero en "Zur wahren Eintracht" (verdadera armonía) y el 22 de Abril, recibe el grado de Maestro Masón, pero Jacques Chailley, señala que la relación de Mozart con la Francmasonería fue muy anterior a su petición a la Fraternidad.⁴ En lo que respecta a Schubert y Spohr, no hay gran cantidad de datos, ya que las miradas en lo que respecta a este tema, han sido acaparadas principalmente por Mozart. Las referencias de su relación con la masonería solo son sus nombres en una lista recopilada por Hinojosa⁵

3.1. Música y masonería.

Para abordar este tema comenzaré por explicar lo que es la masonería según la bibliografía consultada:

La masonería es una actividad de esclarecimiento permanente, que se lleva a cabo mediante un método complejo, que incluye relación personal, dinámica de grupos, introspección, especulación simbólica, educación en actividades vitales y sociales, interiorización de valores, unificación de posiciones ideológicas, crecimiento personal, pero sobre todo de autoestudio.⁶

Sin duda alguna el músico sobre el que más se ha hablado con relación a la masonería es Mozart. Para hablar de la relación que tiene la música con la masonería usaré como base el libro del maestro Carlos Hinojosa⁷ quien considero hace las referencias necesarias para justificar la relación que existe entre ambas materias.

Comenzaré citando al escritor Fabre d'Olivert (1767-1825) quien menciona en uno de sus escritos musicales lo siguiente: “La música, considerada en su parte especulativa, es, como

⁴ <http://masones.blogia.com/2006/012811-mozart-y-la-masoneria-250-anos-despues.php> enlace consultado por última vez el 2 de agosto de 2011 entre las 2'00 y 3'00hrs.

⁵ Hinojosa, Carlos, (2007). *La música significado y función*. México: Editorial Prana. p151.

⁶ <http://masones.blogia.com/2006/012811-mozart-y-la-masoneria-250-anos-despues.php> enlace consultado por última vez el 2 de agosto de 2011 entre las 2'00 y 3'00hrs.

⁷ Hinojosa, Carlos, (2007). *La música significado y función*. México: Editorial Prana.

determinaron los antiguos, el conocimiento del orden de todas las cosas y la ciencia de las relaciones armónicas del universo”.

Hinojosa afirma que la música tiene un origen divino y que la masonería es un arte basado sobre una serie de enseñanzas que nos ayuda a dominar las pasiones. La música no es solo el placer de los sentidos, sino que en su papel trascendente se identifica plenamente con el pensamiento y los símbolos masónicos, a este comentario Alfonso Guadarrama agrega que el músico asciende por medio de sus sentidos hasta lo excelso de los sonidos que busca y produce; el masón se acerca a la verdad por medio del arduo sacrificio del estudio y su lucha continua contra las bajas pasiones⁸. [En mi experiencia, la masonería nos proporciona una toma de conciencia con la práctica diaria de los principios masónicos.]

A la música se le llama “el arte de las musas”. Desde Hinojosa se le asigna a la música un papel trascendente para la realización espiritual del hombre, y tanto el vocablo música como masonería tienen el mismo significado por la siguiente razón:

Música, es concerniente a las nueve musas, lo que significa que es un vocablo derivado del vocablo “musa”. Musa proviene de la raíz en sánscrito *mâ* - que designa a la esencia materna: concebir - y de la raíz en sánscrito *us* - que designa a la esencia paterna: el absoluto, el padre -. Se complementa con el sufijo griego *ike* -lo relacionado con-.

Masonería, proviene del vocablo “masón”, proveniente del verbo franco *makon* -construir, hacer-, que a su vez proviene del término franco *makjo* -albañil -, que viene del fránico *masson* -albañil-, y este del verbo germánico *makon* -hacer, modelar-. Todo esto deriva del indoeuropeo *mak* -amasar, prensar, apretar-. Al final de la cadena de nuevo volvemos a las raíces sánscritas *mâ* y *us*. Concluyendo: música y masonería generan en el ser una transformación hacia un ser consciente de nuestro estado, destino y función en la vida terrena. En ambas se experimenta la ley natural de vida- muerte- renacimiento, ley que da paso a la construcción de un hombre nuevo⁹ [un músico al igual que un masón, es un constructor, construye una obra, su vida, su destino.]

[Tanto en la música como en la masonería, la transformación del ser es continua, consecuencia de la enseñanza que nos deja la práctica de ambas disciplinas.]

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Para el hombre la función original de la música era la de acompañar sus ritos místicos y mágicos, enfatizando las palabras para provocar que vibraran en la frecuencia análoga con la que estos mismos conceptos vibraran en el Cosmos, y así se proyectaran al macrocosmos, se asimilaran a él y de esa manera se estableciera una oración que le permitiera recibir la iluminación. La palabra enfatizada con la música le permite al hombre acceder a una vibración armónica con el Cosmos, asimilarse a él y recibir el mensaje divino de iluminación¹⁰. [Esta concepción de la palabra pronunciada en conjunción con la música, - es decir “el canto” - de manera consciente, genera en quien lo reproduce la iluminación, el masón busca al igual que el músico, la iluminación a través de la toma de conciencia de cada uno de sus actos y experiencias dentro de las prácticas masónicas.]

Considerando que el papel de la música es propiciar de manera artificial excitar o conmover las pasiones del alma, con el objetivo de crear un momento místico de oración en el que se genere una comunicación mutuamente enriquecedora, por medio de una vibración armónica, proporcionada y simpática, entre el Dios y sus criaturas, el principio masónico que propone *dominar las pasiones*, no implica que estas se deben reprimir, sino que se debe ser dueño del lugar, del momento y de la intensidad con que haya que vivirlas.

Desde la época de los grandes filósofos griegos, la música fue considerada como un lenguaje que todo hombre educado podía no solamente gozar, sino comprender. Al escuchar música no solo se recibía su mensaje emotivo sino también un mensaje filosófico. El primero enriquecía la razón y el segundo la inteligencia. De esta manera la música asume su papel trascendente, no permanece como un simple placer de los sentidos, y se asimila e identifica plenamente con el pensamiento masónico.¹¹

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

3.1.1. Análisis de *An die Freude* obra masónica de W. A. Mozart.

Para Platón la música era “el alma del mundo”, en su libro tercero de la república menciona que “la melodía se compone de tres elementos a saber: palabras, armonía y número”.¹²

Basándome en los estudios que se manejan dentro de la masonería, la teoría de Jacques Chailley, donde señala que la relación de Mozart con la Francmasonería fue muy anterior a su petición a la Fraternidad y en la relación de este texto con la masonería, hago el siguiente análisis.¹³

Mozart escribe esta canción en FA mayor, y es en la nota FA donde empieza la melodía, desde Bucheli¹⁴, la nota FA es la idea de fertilización, la armonía, todo lo bueno y bello.

Mozart usa un intervalo de sexta, siete veces.

Analicemos entonces los números **6** y **7**:

Desde Bucheli, el **6** es la imagen entre las relaciones existentes entre lo de arriba y lo de abajo, entre el cielo y la tierra. Es el símbolo del equilibrio, el antagonismo, del bien y del mal. Se asocia con la idea de fertilización, florecimiento, concordia, armonía y todo lo bueno y bello, y con las notas LA y FA.

El **7**, es el desenvolvimiento del número, indica concentración, contemplación, identificación y conocimiento del propio esfuerzo, además de englobar a todos los números y su significado:

3+4: (3) es el principio neutro, dominando los cuatro elementos (4).

(3) la alianza de la idea, y de la forma (4).

(3) la forma, armoniosa (4)

1+6: (1) el universo, en equilibrio (6).

2+5: (2) la ciencia, desarrollando la inteligencia (5).

El 7 representa el poder mágico en toda su fuerza, por eso es el número que manejamos: 7 notas musicales, 7 colores, 7 días de la creación, 7 colores del arcoíris, 7 chacras, etc.¹⁵

¹² Hinojosa, Carlos, (2007). *La música significado y función*. México: Editorial Prana. pp.31-32.

¹³ Lied: *An die Freude*, K.53 (sobre un texto masónico).

<http://ordotempliis.blogspot.com/2009/04/musica-masonica-mozart.html> este enlace fue consultado por última vez el 2 de agosto de 2011 entre las 2'00 y 3'00hrs.

¹⁴ Bucheli, E (Hagal). (1978) *El poder oculto de los números*. Buenos Aires: Kier

¹⁵ Ibid, p.48

Desde Bucheli, este análisis coincide perfecto con lo que dice el texto también de 7 estrofas:

Alegría, reina de los sabios,
Que te alaban con lira dorada
Y flores alrededor de sus cabezas,
Tranquilos cuando la necesidad acecha:
Escúchame desde tu trono,
Hija de la sabiduría, cuya misma mano
Enlazaba siempre en tu corona
Sus rosas más hermosas.

Rosas que con hojas frescas
Florece inmortales, a pesar del viento del norte,
A pesar del viento del sur bajo tormentas,
Cuando las nubes lanzan llamas:
Que revuelven tu cabello ondulado,
No solo en el pecho de Afrodita,
Cuando las gracias te cantan
O con el placer de las leneas.

Te coronan en tiempos
Donde no hay ni un rayo de luz solar,
Te vieron dudar de la felicidad,
Vieron al tirano de nuestro mundo
Que arrastraba nubes tronantes
con sus gigantescos miembros
Y con plumaje espantoso
Volaba entre cielo y tierra.

A ti y a tus rosas vieron
También las regiones de la noche
Acercarse al trono de la muerte,
Donde vigila el frío terror:
Tu senda, por la que has ido,
Marcaba la tenue luz
De Cintia con mejillas llenas
Quebrando las oscuras sombras.

A ti la muerte, esta señora de la vida,
No te resultaba terrible,
Y ella movía inútilmente
Su lanza contra ti:
Porque en la campiña triste
La esperanza andaba a tu lado
Y con escudo adiamantado
Protegia tu cabeza.

He enseñado a mis cuerdas osadas
Tu sonora alabanza,
Que tal vez en tiempos venideros
Oiga el mundo nonato,
He seguido los pasos del sendero florido
Por donde tú caminas
Y conducido a algunos hacia ti
Desde tormentosas orillas:

Diosa, te ruego que seas
Siempre afectuosa con tu poeta,
Que él rehúse la fama que reluce,
Rico en sí mismo aún sin oro,
¡Que su vida escondida
Pero sin esclavitud,
Sin manchas, sin preocupaciones,
Sea valorada por amigos sabios!

Finalizo este análisis citando varias ideas de Bucheli en su libro *El poder oculto de los números*:

El hombre y su vida son regulados por la Ley matemática de las vibraciones. Las vibraciones del infinito, que lo gobiernan todo, se hallan expresadas por una escala de números correspondiente a los sonidos. La palabra es una energía eternamente vibrando que se manifiesta en el mundo físico como sonido... Un nombre es un mantram, un encanto, en su pronunciación son puestas en actividad ciertas vibraciones que corresponden a una combinación de sonidos... La vida por consecuencia, se concreta a una cantidad de movimientos vibratorios armónicos de diferente duración y longitud. Esta periodicidad y este ritmo, dualismo palpitante de toda manifestación, son como leyes inmutables que vibran constante en la Naturaleza. Nietzsche llama a este ritmo “la repetición de lo semejante” que gobierna nuestro modo de ser individual y colectivo.¹⁶



Mozart con arreos de masón.¹⁷

¹⁶ *Ibid.* p.23-63.

¹⁷ http://www.google.com.mx/search?tbm=isch&hl=es&source=hp&biw=1046&bih=501&q=mozart+mas%C3%B3n&gbv=2&oq=mozart+mas%C3%B3n&aq=f&aqi=&aql=&gs_sm=e&gs_upl=55381870510193911121121014141012501160610.3.51810 enlace consultado el domingo 31 de julio de 2011 a las 18.15hrs.

3.1.1.1. Reflexión personal.

El texto engloba la idea de que la alegría o la felicidad es la reina de los sabios, y se le pide a ésta que siempre sea afectuosa con su poeta. Se le llama sabio a aquel que ha alcanzado la iluminación, entrando a través de ella, a un estado de éxtasis donde la alegría o la felicidad, no es solo un espasmo, es un estado constante. Al pedirle que siempre sea constante, le pide que no lo abandone, para llevar una vida alejada de la esclavitud, de la esclavitud de las pasiones y los vicios. El que es feliz, es rico aún sin oro.

Conclusión final.

“Filósofos como Aristóteles, retóricos como Burmeister o músicos como Caccini, aseguran que la música tiene como función: conmover y deleitar con el fin de excitar artificialmente las pasiones del alma.”¹

Dentro de la música de cámara en general, nos topamos con melodías pequeñas pero con dos o más repeticiones, partiendo de lo general, es importante conocer la traducción del texto, en caso de no cantar en nuestro idioma, en el caso particular del lied, lo más importante es conocer la traducción y entender el significado de ésta, la finalidad de cantar este tipo de repertorio es comprender el significado preciso para poder dar a cada una de las estrofas el significado que estas poseen, la melodía podrá ser la misma pero es de suma importancia hacer una diferencia en la interpretación de cada una de las estrofas, esta es la principal dificultad con la que un cantante e incluso los instrumentistas que acompañen el canto deben enfrentarse, no solo es tener la técnica necesaria para manejar los cambios de matices sugeridos por la partitura, también habrá en algunas ocasiones matices sugeridos por la intención del texto, la sensibilidad con la que se debe cantar el texto para que sea convincente y acorde al significado de lo que se canta, es abordar el discurso, desde la perspectiva del orador.

Al interpretar este tipo de repertorio me he topado con sugerencias como “hay que hacer menos repeticiones, son demasiadas y no tiene caso repetir tanto” encuentran en general instrumentistas y cantantes “cansado” repetir tantas veces una melodía que es igual, sin embargo cortar el texto es cortar la historia, sugiero que para poder hacer dos, tres, cinco o las repeticiones que sean necesarias, hay que tener muy claro - cantantes e instrumentistas - lo que se dice exactamente, en cada palabra, después, hacer una práctica solo del texto hablado, abordarlo desde la perspectiva de un orador, darle intensidad, acentuación y matices, solo recitando de manera convincente, asimilando el texto hablado, se puede notar que el acompañamiento, es acorde al significado del texto, si se pone especial atención, el

¹ Hinojosa, Carlos, (2007). *La música significado y función*. México: Editorial Prana. p.61.

discurso hablado tendrá mayor fuerza, pues el piano y/o los demás instrumentos que puedan estar involucrados tienden a reforzar el discurso hablado, de esta manera será más fácil incluso para el que acompaña el canto, mantener un dialogo convincente, que suene atractivo en vez de cansado o aburrido para los oídos de todos.

Parte de esta práctica “cansada” al acompañar a un cantante de lied, viene también de la actitud de muchos pianistas y del trato soberbio de muchos cantantes para estos, el piano o demás instrumentos involucrados, no son solo el acompañamiento que está detrás de la melodía del cantante, se requiere un oído hábil para notar que muchas veces la voz es la melodía que acompaña el piano, el piano en muchos momentos dentro de la música de cámara, se convierte en el protagonista. En la música de cámara, piano y voz deben ir de la mano haciendo un ensamble a dúo perfecto, compatibles uno con el otro y nunca uno sobre otro, cuando se involucra otro instrumento como en las obras que elegí para la segunda parte del recital, se debe tomar en cuenta cuándo el clarinete es el solista, cada una de las partes (vocal o instrumental) deben estar dispuestos a ceder el protagonismo, hacer un real trabajo en conjunto para de esta manera, sin importar cuantas veces se tenga que repetir una melodía en función del texto elegido por el compositor, lograr interpretaciones diferentes en cada repetición, será como pintar un mismo cuadro con diferentes matices de luz y sombra, con diferentes gamas de colores o diferentes tonalidades de un mismo color, cuadros en los que hallaremos elementos familiares, comunes y específicos, y otros totalmente nuevos y diferentes.

Para fundamentar esto parto desde la primicia de que las “Bellas artes” tienen como objetivo “educar conmover y deleitar”, conmover las pasiones del alma a través de la expresión convincente del texto.²

Ya para principios de siglo XIX, el desarrollo del piano evolucionó en varias escuelas, Hummel, discípulo de Mozart fue uno de los que desarrollo la técnica del piano muy avanzada y diferente a lo que Mozart conoció, sin embargo, ambos siempre buscaron la elegancia, la expresividad, la claridad y la fluidez de la melodía y el acompañamiento. El compositor con la melodía y el contenido armónico, ya está mostrando su manera de interpretar la poesía, requiere el cantante tener un oído hábil para comprender el carácter y poder ir en conjunción con el piano para lograr una interpretación sublime.

² Hinojosa, Carlos, (2007). *La música significado y función*. México: Editorial Prana. p.120.

Schubert es un claro ejemplo de esto, no es casualidad que Schubert no ponga gran cantidad de matices en sus partituras, tiene un lenguaje sobrio, pasivo en ciertos momentos, lo que Schubert quiere decir lo hace con el contenido armónico y el manejo de la melodía, llevando sus obras a una interpretación única, tanto el pianista como el cantante deben prestar mucha atención al contenido armónico y melódico que hay en Schubert para poder lograr una interpretación sublime, maneja una elegancia y discreción.

Desde Hinojosa³ concluyo que dentro de la buena interpretación, se debe estar consciente del primer sonido que es el que romperá el silencio, y estar conscientes de que inmediatamente después del nacimiento de este sonido, morirá para no volverse a repetir jamás de la misma manera, siempre nacerá un sonido diferente, es tomar conciencia de este momento irrepetible.

³ Hinojosa, Carlos, (2007). *La música significado y función*. México: Editorial Prana. pp.41-47.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Compositor austriaco, nace el 27 de enero de 1756 en Salzburgo y muere en Viena el 5 de diciembre de 1791.

Parte de su genialidad es precisamente el haber creado el tan nombrado “estilo mozartiano”, la música de Mozart posee cualidades muy particulares, en principio, sus melodías son dulces y armoniosas, fáciles de recordar, muy “pegajosas” y cantábiles. Paradójicamente, ésta es justamente la razón principal que hace a la música de Mozart difícil en su ejecución e interpretación, es tan transparente su armonía, y tan perfecta su melodía que el mínimo descuido en el momento de la ejecución de sus obras salta a los oídos de todos.

Canción

En la antigüedad la poesía era también una tradición oral que se pasaba de boca en boca, y en ésta se transmitían conocimientos a las nuevas generaciones, la canción sin embargo, no solo transmitía conocimientos, sino que también, al ir acompañada de la música, se grababa de manera más fácil en la memoria de toda la comunidad.

Las canciones de Mozart representan las bases compositivas para la creación del *lied* en el periodo romántico, la mayoría de sus canciones las escribe en Viena, en un contexto alejado de la escena, y pensadas para ser interpretadas en la intimidad de un pequeño salón.

Las canciones de Mozart de este recital, marcan la evolución y madurez del compositor dentro del estilo y el carácter.

Oratorio

Según Peter Burkholder y Donald J. Grout, en su exhaustivo estudio sobre la historia de la música occidental explican el oratorio como un “género religioso dramático que combina la narrativa, el diálogo y el comentario” en una suerte de exégesis de textos religiosos.

Mozart al componer música sacra, pese a no figurar dentro de los grandes compositores de oratorio, tenía una gran convicción por lo religioso, como lo muestran sus grandes obras: la *Misa en Do menor*, el *Exultate Jubilate* y el *Requiem*.

Ergo interest, an quis - Quaere superna.

Al igual que el *Requiem*, Mozart dejó varios oratorios inconclusos y arias sueltas, una de estas obras es el recitativo y aria *Ergo interest anquis- Quaere superna*.

Este recitativo se describe dentro de las características del *recitativo secco*: es rápido y corre casi tan velozmente como el habla.

El acompañamiento de esta clase de recitado consta simplemente de una serie de acordes del clavecín y de bajos de cuerda, generalmente escritos como bajo cifrado, que dan peso y apoyo a la línea más grave de la música, su función es mantener al cantante en el área tonal.

Aria

El vocablo aria literalmente significa “aire”, y es a partir del siglo XVIII, que se define como una composición vocal de cierta extensión y desarrollo, dividida en tres secciones, de las cuales, la tercera es repetición de la primera, casi siempre con la misma música y texto, mientras que la segunda, la estructura a partir de un tema contrastante.

El origen del aria se debe al deseo de agregar a los atractivos de la declamación dramática, los de una melodía organizada más regularmente. Después de las diversas transformaciones y modificaciones realizadas por los compositores italianos de los siglos XVII y XVIII.

Aria de ópera

El *aria* de ópera como tal, representa la evolución de la canción. Dentro de la música vocal, Mozart tuvo mayor inclinación hacia la ópera y a lo largo de su vida compuso veintidós emblemáticos ejemplos de este género. La gloria de la ópera mozartiana la alcanzó el compositor austríaco al conocer en Viena al libretista Lorenzo da Ponte, quien le proporcionaría libretos para tres de sus mejores óperas: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

A partir de las arias de Mozart, se consolidó todo un sistema para nombrar los tipos de *arias* que había, estos nombres fueron asignados debido a sus características musicales o de contenido. Un *aria* de ópera puede estar dentro de cualquiera de estas

características, y ocurre en el momento dentro de la dramaturgia operística, cuando se dibuja el carácter del personaje, generalmente va precedida de un recitativo, que es el dialogo que prepara la escena para el aria.

Dal tuo gentil sembiante (aria del Fauno de la ópera *Ascanio in Alba*)

La ópera *Ascanio in Alba* la compuso Mozart en Milán el 17 de octubre de 1771, se trata de una serenata teatral en 2 actos, con 14 arias y varios coros, con texto del libretista Giuseppe Parini, y fue compuesta en ocasión de las nupcias del Archiduque Fernando de Austria.

Ch'io mi scordi di te? - Non temer amato bene

El recitativo *Ch'io mi scordi di te?* y el aria *Non temer amato bene*, es considerada una de las mejores obras de Mozart, esta aria es un dúo entre la voz y el piano acompañado por la orquesta, es literalmente una declaración de amor en sonidos. Esta aria fue pensada en un principio, para el personaje Idamante de la ópera *Idomeneo*, fue escrita en Viena el 26 de diciembre de 1786 para despedir a Nancy Storace, soprano con quien posiblemente tenía un romance, el estreno se hizo el 23 de febrero de 1787 con Mozart al piano.

El texto no fue elegido al azar, tomando en cuenta el posible romance entre Mozart y Storace, bien podría ser un texto que narra, si no la historia completa, parte de la despedida entre los dos amantes.

Ludwig Spohr

Ludwig Spohr, alemán, compositor, violinista y director de orquesta. Nace el 5 de abril de 1784 en la casa parroquial de la iglesia de Aegydan Brunswick, Alemania, y muere el 31 de octubre de 1859.

Spohr a pesar de no ser un músico conocido, fue un compositor muy prolífico, tiene más de 150 obras que abarcan la música de cámara, dúos, cuartetos, sinfonías, óperas, canciones, obras corales y una misa. Spohr además de ser un gran director de orquesta, fue virtuoso en el violín, inventó el apoyo del mentón del violín, y fue el primero en usar una batuta.

Escribió obras para diferentes combinaciones, incluyendo cuartetos dobles y una sinfonía pensada para ser tocada por dos orquestas. Spohr logró combinar de manera perfecta la melodía, la armonía y la forma; intensificó el estilo posterior a Mozart en el cromatismo.

Sechs Deutsche Lieder op. 103

Mientras la música clásica tenía frases simétricas, simples y cortas, la música del romanticismo tenía frases más largas, complejas e inconsistentes, la irregularidad rítmica, se convirtió poco a poco, es una práctica común. A la par del ritmo, la complejidad de la armonía aumento con el uso de disonancias, cromatismos y modulaciones.

Antes del siglo XVIII son pocas las obras para clarinete por ser un instrumento nuevo. El ciclo *Sechs Deutsche Lieder* fue un éxito en su momento, fue solicitado por Hermstedt en 1837 para la princesa Sonderhausen, solo le llevó a Spohr dos semanas escribirlo y recibió a cambio por parte de la princesa un anillo como regalo. A pesar de que Spohr estaba interesado principalmente en componer sinfonías, óperas y música de cámara, este ciclo le garantizó la gloria incluso hasta nuestros días. Escribió este ciclo, cuando componer para piano y clarinete era lo más común.

Franz Schubert

El compositor austriaco nombrado en vida “príncipe del lied”, nace en Viena el 31 de enero de 1797, y muere el 19 de noviembre de 1828. Sucesor de Beethoven en el periodo romántico.

Schubert no consiguió estrenar o publicar ninguna de sus obras operísticas u orquestales. A lo sumo se interpretaron algunas composiciones vocales o pianísticas en las célebres *schubertiadas*: reuniones de artistas de todos los ámbitos que formaban un círculo brillante y animado dedicado a la música y a la lectura. Durante sus últimos años escribió piezas magistrales, fruto y reflejo de sus experiencias personales y siempre con el sello inconfundible de una inagotable inspiración melódica.

Schubert era capaz de componer lieder con gran facilidad y perfección, es el único al que los historiadores y musicólogos han comparado con Mozart, pese a la falta del manejo de obras dentro del terreno escénico. Al encuentro de Schubert con la poesía de Goethe, surgen los grandes lieder, en los que se siente la superioridad y la forma independiente, que el compositor maneja con gran riqueza y movimiento. Logra una unión entre música y poesía jamás vista en otro compositor.

Der Hirt auf dem Felsen

Compuesto en octubre de 1828 días antes de su muerte, y es publicado hasta 1830 con número de Opus 129. Mezcla textos de Johann Ludwig Wilhelm Müller y de Karl August Varnhagen von Ense.

Lied para voz, piano y clarinete obligado, compuesto en octubre para la soprano Anna Milder Hauptman (la primera *Leonora* de la ópera *Fidelio* de Beethoven), y enviada a ella al año siguiente. Este fue el último lied que escribió antes de morir.

La tonalidad de Schubert estaba firmemente basada en la tradición del S.XVIII, en la cual había crecido, pero le gustaba escaparse de la tonalidad, no solamente en una sección de desarrollo, sino también en una exposición e incluso al comienzo de un movimiento.

ANEXO 2

Lieder de W. A. Mozart

AN DIE FREUDE

Joh. Peter Uz (1720-1791)

Freude, Königin der Weisen,
Die, mit Blumen um ihr Haupt,
Dich auf güldner Leier preisen,
Ruhig, wenn die Bosheit schnaubt:
Höre mich von deinem Throne,
Kind der Weisheit, deren Hand
Immer selbst in deine Krone
Ihre schönsten Rosenband.

Rosen, die mit frischen Blättern,
Trotz dem Nord, unsterblich blüh'n,
Trotz dem Südwind, unter Wettern.
Wenn die Wolken Flammen sprüh'n,
Die dein lockicht Haar durchslingen,
Nicht nur an Cytherens Brust,
Wenn die Grazien dir singen,
Oder bei Lyäens Lust.

Sie bekränzen dich in Zeiten,
Die kein Sonnenblick erhellt,
Sahen dich das Glück bestreiten,
Denn Tyrannen unsrer Welt,
Der um seine Riesenglieder
Donnderndes Gewölke zog,
Und mit schrecklichem Gefieder
Zwischen Erd' und Himmel flog.

Dich und deine Rosen sahen
Auch die Gegenden der Nacht
Sich des Todes Throne nahen,
Wo das kalte Schrecken wacht.
Deinen Pfad, wo du gegangen,
Zeichnete das sanfte Licht
Cynthiens mit vollen Wangen,
Die durch schwarze Schatten bricht.

Dir was dieser Herr des Lebens,
War der Tod nicht fürchterlich,
Und er schwenkete vergebens
Seinen Wurfspiess wider dich:
Weil im traurigen Gefilde
Hoffnung dir zur Seite ging
Und mit diamanten Schilde
Über deinem Haupte hing.

Hab' ich meine kühnen Saiten
Dein lautschallend Lob gelehrt,
Das vielleicht in späten Zeiten
Ungeborne Nachwelt hört;
Hab' ich den beblünten Pfaden,
Wo du wandelst, nachgespürt,
Und von stürmischen Gestaden
Einige zu dir geführt:

Göttin, o so sei, ich flehe,
Deinem Dichter immer hold,
Daß er schimmernd Glück verschmähe,
Reich in sich auch ohne Gold;
Daß sein Leben zwar verborgen,
Aber ohne Sklaverei,
Ohne Flecken, ohne Sorgen,
Weisen Freunden theuer sei!

A LA ALEGRÍA

Traducción: Solveig Acuña.

Alegría, reina de los sabios,
Que te alaban con lira dorada
Y flores alrededor de sus cabezas,
Tranquilos cuando la necedad acecha:
Escúchame desde tu trono,
Hija de la sabiduría, cuya misma mano
Enlazaba siempre en tu corona
Sus rosas más hermosas.

Rosas que con hojas frescas
Florece inmortales, a pesar del viento del
norte,
A pesar del viento del sur bajo tormentas,
Cuando las nubes lanzan llamas:
Que revuelven tu cabello ondulado,
No solo en el pecho de Afrodita,
Cuando las gracias te cantan
O con el placer de las leneas.

Te coronan en tiempos
Donde no hay ni un rayo de luz solar,
Te vieron dudar de la felicidad,
Vieron al tirano de nuestro mundo
Que arrastraba con sus gigantescos
miembros nubes tronantes
Y con plumaje espantoso
Volaba entre cielo y tierra.

A ti y a tus rosas vieron
También las regiones de la noche
Acercarse al trono de la muerte,
Donde vigila el frío terror:
Tu senda, pro la que has ido,
Marcaba la tenue luz
De Cintia con mejillas llenas
Quebrando las oscuras sombras.

A ti la muerte, esta señora de la vida,
No te resultaba terrible,
Y ella movía inútilmente
Su lanza contra ti:
Porque en la campiña triste
La esperanza andaba a tu lado
Y con escudo adiamantado
Protegía tu cabeza.

He enseñado a mis cuerdas osadas
Tu sonora alabanza,
Que tal vez en tiempos venideros
Oiga el mundo nonato;
He seguido los pasos del sendero florido
Por donde tú caminas
Y conducido a algunos hacia ti
Desde tormentosas orillas:

Diosa, te ruego que seas
Siempre afectuosa con tu poeta,
Que él rehúse la fama que reluce,
Rico en si mismo aún sin oro;
¡Que su vida escondida
Pero sin esclavitud,
Sin manchas, sin preocupaciones,
Sea valorada por amigos sabios!

WIEGENLIED

Friedrich Wilhelm Gotter

Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein,
es ruhn Schäfchen und Vögelein,
Garten und Wiese verstummt,
auch nicht ein Bienchen mehr summt,
Luna mit silbernem Schein
gucket zum Fenster herein,
schlafe bei silbernem Schein,
schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein!

Alles im Schlosse schon liegt,
alles in Schlummer gewiegt,
reget kein Mäuschen sich mehr,

Keller und Küche sind leer,
nur in der Zofe Gemach
tönet ein schmach tendes Ach!
Was für ein Ach mag dies sein?
Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein.

Wer ist beglückter als du?
Nichts als Vergnügen und Ruh!
Spielwerk und Zucker vollauf,
und noch Karossen im Lauf,
alles besorgt und bereit,
daß nur mein Prinzchen nicht schreit.
Was wird da künftig erst sein?
Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein.

CANCIÓN DE CUNA

Traducción: Solveig Acuña.

Duerme, mi pequeño príncipe, duerme,
ahora los corderitos y pajaritos están en
reposo,
el jardín y el prado no dicen nada,
tampoco la pequeña abeja zumba más.
La Luna con luz de plata
derrama su luz en la ventana.
Duerme con la luz de plata,
duerme, mi pequeño príncipe, duerme!

Todos en el castillo ya están acostados,
todos están entrando en el sueño,
ahora el pequeño ratón solo cruje.
La bodega y la cocina están vacías,
sólo en el cuarto de una doncella
se puede oír un suspiro languideciendo!
¿Qué tipo de suspiro puede ser esto?
Duerme, mi pequeño príncipe, duerme!

¿Quién es más feliz que tú?
Nada más que la diversión y el descanso!
Juguetes y suficiente azúcar,
hasta una carrosa para llevarte,
todos dispuestos a cuidarte,
listos para que mi pequeño príncipe no
grite.
Pero, ¿qué nos deparará el futuro?
Duerme, mi pequeño príncipe, duerme!

DIE ALTE

Friedrich von Hagedorn (1708-1754)

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit
Bestand noch Recht und Billigkeit.
Da wurden auch aus Kindern Leute,
Aus tugendhaften Mädchen Bräute;
Doch alles mit Bescheidenheit.
O gute Zeit, o gute Zeit!
Es ward kein Jüngling zum Verräter,
Und unsre Jungfern freiten später,
Sie reizten nicht der Mütter Neid.
O gute, Zeit, o gute Zeit!

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit
Befleiß man sich der Heimlichkeit.
Genoß der Jüngling ein Vergnügen,
So war er dankbar und verschwiegen;
Doch jetzt entdeckt er's ungescheut.
O schlimme Zeit, o schlimme Zeit!
Die Regung mütterlicher Triebe,
Der Vorwitz und der Geist der Liebe
Fährt jetzt oft schon in's Flügelkleid.
O schlimme Zeit, o schlimme Zeit!

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit
ward Pflicht und Ordnung nicht entweiht.
Der Mann ward, wie es sich gebühret,
Von einer lieben Frau regieret,
Trotz seiner stolzen Männlichkeit.
O gute Zeit, o gute Zeit!
Die Fromme herrschte nur gelinder,
Uns blieb der Hut und ihm die Kinder;
Das war die Mode weit und breit.
O gute Zeit, o gute Zeit!

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit
war noch in Ehen Einigkeit.
Jetzt darf der Mann uns fast gebieten,
Uns widersprechen und uns hüten,
Wo man mit Freunden sich erfreut.
O schlimme Zeit, o schlimme Zeit!
Mit dieser Neuerung im Lande,
Mit diesem Fluch im Ehestande
Hat ein Komet uns längst bedräut.
O schlimme Zeit, o schlimme Zeit!

LA VIEJA

Traducción: Solveig Acuña.

En mis tiempos, en mis tiempos
Prevalecían todavía la justicia y la
equidad.
Entonces de niños se formaban personas,
De muchachas virtuosas, novias;
Pero todo con modestia.
¡Oh, buenos tiempos, oh, buenos tiempos!
Ningún joven se volvía traidor
Y se pedía la mano de nuestras doncellas
más tarde,
Sin provocar la envidia de las madres.
¡Oh, buenos tiempos, oh, buenos tiempos!

En mis tiempos, en mis tiempos
Se guardaba el secreto.
Si un joven disfrutaba de un placer,
Era agradecido y discreto;
Pero ahora lo descubre desvergonzado.
¡Oh, malos tiempos, oh, malos tiempos!
El impulso del instinto maternal,
El atrevimiento y el espíritu del amor
Penetra a menudo ya en la vestimenta de
los más jóvenes.
¡Oh, malos tiempos, oh, malos tiempos!

En mis tiempos, en mis tiempos
No se profanaba el deber ni el orden.
El hombre era, como debe ser,
Regido por la mujer amada,
A pesar de su orgullosa virilidad.
¡Oh, buenos tiempos, oh, buenos tiempos!
La piadosa mandaba con mesura:
A nosotras nos correspondía el sombrero y
a él quedarse con los hijos;
Eso era la moda aquí y allá
¡Oh, buenos tiempos, oh, buenos tiempos!

En mis tiempos, en mis tiempos
Había unidad en el matrimonio.
Ahora el hombre puede darnos casi
órdenes,
Contradecirnos y controlarnos
Cuando uno se divierte con amigos.
¡Oh, malos tiempos, oh, malos tiempos!
Con estas innovaciones en el país,
Con esta maldición en el matrimonio
Nos amenazó hace tiempo un cometa.
¡Oh, malos tiempos, oh, malos tiempos!

TRENNUNGLIED

Klamer Eb. Karl Schmidt (1764-1824)

Die Engel Gottes weinen,
wo Liebende sich trennen,
wie werd ich leben können,
o Mädchen, ohne dich?
Ein Fremdling allen Freuden,
leb ich fortan dem Leiden!
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

Im Wachen und im Traume,
werd ich Luisa nennen;
den Namen zu bekennen,
sei Gottesdienst für mich;
ihn nennen und ihn loben
werd ich vor Gott noch droben.
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

Ich kann sie nicht vergessen,
an allen, allen Enden
verfolgt von ihren Händen
ein Druck der Liebe mich.
Ich zittre, sie zu fassen,
und finde mich verlassen!
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

Ich kann sie nicht vergessen;
dies Herz, von ihr geschnitten,
scheint seufzend mich zu bitten:
„O Freund, gedenk an mich!“
Ach dein will ich gedenken,
bis sie ins Grab mich senken.
Und du? und du?
Vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich!
Vielleicht auf ewig vergißt sie mich!

Vergessen raubt in Stunden,
was Liebe jahrlang spendet.
Wie eine Hand sich wendet,
so wenden Herzen sich.
Wenn neue Huldigungen
mein Bild bei ihr verdrungen,
O Gott! vielleicht auf ewig vergißt Luisa
mich.

Ach denk an unser Scheiden!
Dies tränenlose Schweigen,
dies Auf- und Niedersteigen,
des Herzens drücke dich
wie schweres Geist-Erscheinen,
wirst du wen anders meinen,
wirst du mich einst vergessen,
vergessen Gott und dich.

Ach denk an unser Scheiden!
Dies Denkmal, unter Küssen
auf meinen Mund gebissen,
das richte mich und dich!
Dies Denkmal auf dem Munde,
komm ich zur Geisterstunde,
mich warnend anzuzeigen,
vergißt Luisa, Luisa mich,
komm ich mich warnend anzuzeigen,
vergißt Luisa, Luisa mich,
vergibt sie mich!

TRENNUNGLIED

Traducción: Solveig Acuña

Los ángeles de Dios lloran
Cuando los amantes se separan.
¿Voy a ser capaz de vivir,
oh niña, sin ti?
Toda alegría será ajena,
Viviré en eterno sufrimiento.
¿Y tú? ¿Y tú?
¡Tal vez para siempre Luisa se olvide de
mi!
¡Tal vez para siempre se olvide de mi!

Despierto y en sueños
Llamaré a Luisa;
Profesaré el nombre
Que es adoración para mí;
Voy a nombrarlo y a alabarlo
Incluso arriba ante Dios.
¿Y tú? ¿Y tú?
¡Tal vez para siempre Luisa...

No puedo olvidarme de ella,
En todos, todos los lugares me persigue
El tacto amoroso de sus manos
¡Tiemblo al cogerlas
Y me encuentro abandonado!
¿Y tú? ¡Tal vez para siempre Luisa...

No puedo olvidarla;
Este corazón por ella roto
Parece pedirme suspirando:
“¡Oh, amigo, recuérdame!”
Ay, me acordaré de ti,
Hasta que me bajen en la tumba.
¿Y tú? ¿Y tú?
¡Tal vez para siempre Luisa...

Olvidar, roba en horas,
Lo que el amor logra en años,
Si la mano se voltea,
el corazón también se voltea.
Cuando nuevas intenciones
Desplacen de ella mi imagen.
Oh Dios! ¡Tal vez para siempre Luisa se
olvide de mi!

Oh! piensa en nuestra despedida!
Este silencio sin lágrimas,
En este ascenso y descenso
Que oprime al corazón,
Como una amarga visión,
Pensarás en mi de otra manera,
Te olvidarás de mi de una vez,
Me olvidaré de Dios y de ti.

Oh! piensa en nuestra despedida!
El recuerdo de nuestros besos,
Mordiéndome mi boca
La sentencia mía y tuya.
Este momento en la boca,
Es un momento fantasmal,
En el que Luisa me olvidará,
Viene a mi para advertirme
Que Luisa se olvidará de mi.

Ergo interest, an quis- Quaere superna.
W. A. Mozart

Recitativo.

Ergo interest, an quis male vivat, an bene?
Fidelis animas!
Cogita vias tuas, facileque, quis tibi sit
videbis exitum.
Est aliquid iram promeruisse,
an gratiam.

Aria.

Quaere superna, fuge terrena, non cura
reliqua, nil enim sunt.

Hoc dabit gaudia, mortis solatia in coelis
premia,
aeterna, que sunt.

*Que importa si alguien- Busca lo
celestial*

Traducción: Solveig acuña.

Recitativo.

Que importa si alguien lleva una mala o
buena vida?

Almas fieles!

Piensen en sus caminos, al final, se verá
con claridad los que tuvieron éxito.

Que no es poca cosa, los que ganaron la
ira o la gracia.

Aria.

Busca lo celestial, evita lo terrenal,
No te preocupes por los demás, es inútil.

Esto te dará alegría, en la muerte consuelo
y en el cielo recompensas,
que eternas, serán.

Dal tuo gentil sembiante

Fauno- Ascanio in Alba

W. A. Mozart.

Dal tuo gentil sembiante
risplende un'alma grande:
E quel chiaror che spande
Quasi adorar ti fa.

Se mai divieni amante felice la Donzela,
che a fiamma così bella allor s'accenderà.

De tu dulce semblante.

Traducción: Solveig Acuña.

De tu dulce semblante, resplandece un
alma grande.

Y ese resplandor que irradias
hace que seas adorada.

El día que la ames, feliz será la doncella, y
tan bella como una flama se encenderá.

Ch'io mi scordi di te?-Non temer

W. A. Mozart.

Recitativo.

Ch'io mi scordi di te?
Che a lui mi doni puoi consigliarme?
E puoi voler che in vita. Ah no!
Sarebbe i viver mio
Di morte assai peggior.
Venga la morte
intrépida l'attendo.
Ma, ch'io possa struggermi ad altra face,
ad altr'oggetto
Donar gl'affetti miei,
Come tentarlo?
Ah! Di dolor morrei.

Aria.

Non temer, amato bene,
per te sempre il cuor sarà.
Più non reggo a tante pene,
l'alma mia mancando va.
Tu sospiri? O duol funesto!
Pensa almen, che istante è questo!
Non mi posso, oh Dio!spiegar.
Stelle barbare, stelle spietate!
Perchè mai tanto rigor?
Alme belle, che vedete le mie pene
In tal momento,
Dite voi, s'egual tormento
Può soffrir un fido cuor?

Tu me pides que te olvide?-No temas.

Traducción: Solveig Acuña.

Recitativo.

Tú me pides que te olvide?
Usted me aconseja que me calme?
Que me desea en vida. Oh, no!
Sería mi vida
Peor que la muerte
Que venga la muerte!
Intrépida la espero!
Pero, que yo pueda anhelar otra cara, a
otra persona,
darle mi amor,
Como intentarlo?
Oh! De dolor moriría.

Aria.

No temas amor mío
Tuyo siempre mi amor será.
No puedo soportar más tanto dolor
El alma se me va.
Suspiras? Oh cuánto dolor?
Piensa al menos, en este instante!
No puedo expresarlo, Oh Dios!
Estrellas bárbaras y despiadadas
Por qué hay para mi tanto dolor?
Alma bella que contemplas mi dolor en
este momento.
Dígame si igual tormento puede sufrirlo
un fiel corazón?

“SEIS CANCIONES ALEMANAS”

L. SPOHR

1.- Sei still mein Herz

Texto de Karl Friedrich.

Ich wahrte die Hoffnung tief in der Brust,
Die sich ihr vertrauend erschlossen,
Mir strahlten die Augen voll Lebenslust,
Wenn mich ihre Zauber umflossen,
Wenn ich ihrer schmeichelnden Stimme
gelauscht,
Im Wettersturm ist ihr Echo verrauscht,
Sei still mein Herz, und denke nicht dran,
Das ist nun die Wahrheit, das Andre war
Wahn.

Die Erde lag vor mir im Frühlingstraum,
Den Licht und Wärme durchglühte,
Und wonnetrunken durchwallt ich den
Raum,
Der Brust entsproßte die Blüte,
Der Liebe Lenz war in mir erwacht,
Mich durch rieselt Frost, in der Seele ist
Nacht.
Sei still mein Herz...

Ich baute von Blumen und Sonnenglanz
Eine Brücke mir durch das Leben,
Auf der ich wandelnd im Lorbeerkranz
Mich geweiht dem hochedelsten Streben,
Der Menschen Dank war mein schönster
Lohn,
Laut auf lacht die Menge mit frechem
Hohn,
Sei still mein Herz...

1.- *Quédate tranquilo mi corazón*

Traducción: Solveig Acuña.

Hace tiempo la esperanza
En el fondo de mi corazón...
Me brillaban los ojos de alegría
Cuando me inundaba su encanto
Cuando escuchaba su voz seductora
En la tempestad se desvanece el eco,
Tranquilo corazón mío,
No pienses más en ello
Se acerca el momentote la verdad,
El resto eran solo ilusiones.

La tierra está delante de mi
Como un sueño de primavera,
Invadido de calor y de luz
Y ebrio de felicidad atravieso el espacio,
En el pecho florece mi alma
La bella estación del amor se despierta,
Pero los celos me recorren por dentro,
El alma está de noche.
Tranquilo corazón mío,
No pienses más en ello
Se acerca el momentote la verdad,
El resto eran solo ilusiones.

He construido de flores y con la luz del
sol
Un puente que atraviesa la vida
Camino por encima de la corona de
laureles,
Consagrado está el más alto ideal,
La gratitud del hombre era mi más bella
recompensa,...
Tranquilo corazón mío,
No pienses más en ello
Se acerca el momentote...

2.- *Zwiegesang*

Texto de Robert Reinick.

Im Fliederbusch ein Vöglein saß
In der stillen, schönen Maiennacht,
Darunter ein Mägdlein im hohen Gras
In der stillen, schönen Maiennacht.

Sang Mägdlein, hielt das Vöglein Ruh,
Sang Vöglein, hört das Mägdlein zu,
Und weithin klang der Zwiegesang

Das mondbeglänzte Tal entlang.

Was sang das Vöglein im Gezweig
Durch die stille, schöne Maiennacht?
Was sang doch wohl das Mägdlein gleich
Durch die stille, schöne Maiennacht?

Von Frühlingssonne das Vögelein,
Von Liebeswonne das Mägdlein;
Wie der Gesang zum Herzen drang,
Vergess ich nimmer mein Lebelang.

2.- *Dos canciones*

Traducción: Solveig Acuña

Las hojas de las lilas esconden una
pequeña ave
En la tranquila, bella noche de mayo,
Debajo en el pasto la voz de una doncella
Es escuchada en la tranquila, bella noche
de mayo.
Mientras la doncella estaba cantando
El ave callaba,
Mientras el ave cantaba, la doncella
escuchaba.
Y cuando el sonido de las dos canciones
de rozaron
A través del valle bañado por la luna.

Que era lo que trinaba esa ave
En verde retrato a través de la tranquila,
bella noche de mayo,
¿Qué cantó esa doncella serena y dulce
a través de la tranquila bella noche de
mayo?
Esa ave silvestre trinó con la bendición de
la primavera,
De amor llena la doncella:
Cantó cuan atormentado estaba mi
corazón de escuchar su canción
Y nunca olvidaré cuan atormentado
estaba;
Cantó cuan atormentado estaba.

3.- *Sehnsucht*

Texto de Emanuel von Geibel.

Ich blick in mein Herz und ich blick in die
Welt,
Bis von schwimmenden Auge die Träne
mir fällt,

Wohl leuchtet die Ferne mit goldenem
Licht,
Doch hält mich der Nord, ich erreiche sie
nicht.
O die Schranken so eng und die Welt so
weit,
Und so flüchtig die Zeit, so flüchtig die
Zeit.

Ich weiß ein Land, wo aus sonnigem Grün
Um versunkene Tempel die Trauben
glühn,
Wo die purpurne Woge das Ufer
beschäumt
Und von kommenden Sängern der
Lorbeer träumt.
Fern lockt es und winkt dem verlangenden
Sinn,
Und ich kann nicht hin, ich kann nicht hin.

O hätt' ich Flügel durch Blau der Luft,
Wie wollt ich baden im Sonnenduft!
Doch umsonst! Und Stunde auf Stunde
entflieht,
Vertraure die Jugend, begrabe das Lied.
O die Schranken so eng und die Welt so
weit,
Und so flüchtig die Zeit, so flüchtig die
Zeit.

3.- Añoranza

Traducción: Solveig Acuña

Miro en mi corazón y miro en los cielos,
Mientras las lágrimas se reúnen rápido
Y queman mis ojos:
Ese dorado horizonte,
Me conmueve en vano.
Me llamó a las alturas,
Y yo no podía detenerme.
Oh! Mis poderes tan sutiles
Y la distancia tan magnífica,
Y tan fugitivo el tiempo, así nunca
esperará.

Yo sueño con una tierra llena de verdes y
soleadas margaritas,
Alrededor del absorto templo los racimos
nunca faltan,
Pero el púrpura encanto de las flores
Nunca termina

Y por coronar jóvenes poetas
Los laureles compiten.
Eso altera los sentidos,
Y en intentos de desespero,
No podría estar ahí, no podría estar ahí.

Oh! Tengo alas suaves en el cielo azul,
Podría bañarme en una tina
Con los rayos del sol!
Aún sería en vano!
Hora tras hora se iría
Desperdiándose mi juventud,
Enterrando mi canción!
Oh! La barrera tan estrecha
Y el mundo tan grande,
Y tan fugitivo el tiempo,
Así nunca esperará.

4.- Wiegenlied.

**August Heinrich Hoffmann von
Fallersleben**

Alles still in süßer Ruh,
Drum mein Kind, so schlaf auch du.
Draußen säuselt nur der Wind,
Su, su, su, schlaf ein mein Kind!

Schließ du deine Äugelein,
Laß sie wie zwei Knospen sein.
Morgen wenn die Sonn' erglüht,
Sind sie wie die Blum' erblüht.

Und die Blümlein schau ich an,
Und die Äuglein küß ich dann,
Und der Mutter Herz vergißt,
Daß es draußen Frühling ist.

4.- Wigenlied

Canción de cuna

Todo está tranquilo y en dulce paz,
Por eso mi niño duerme también.
Afuera murmura solamente el viento,
Su, su, su, duérmete mi niño.

Cierra tus ojitos,
Que son como dos capullos.
En la mañana cuando el sol se encienda,
Serán como flores abriendo.

Y las florecitas que veo en tus ojitos,

Besaré después.
Entonces el corazón de madre olvida,
Que afuera primavera es.

5.- *Das heimliche Lied*

Texto de Ernst Koch

Es gibt geheime Schmerzen,
Sie klaget nie der Mund,
Getragen tief im Herzen
Sind sie der Welt nicht kund.
Es gibt ein heimlich Sehnen,
Das scheuet stets das Licht,
Es gibt verborgne Tränen,
Der Fremde sieht sie nicht.
Es gibt ein still Versinken
In eine innre Welt,
Wo Friedensauen winken,
Von Sternenglanz erhellt,
Wo auf gefallen Schranken
Die Seele Himmel baut,
Und jubelnd den Gedanken
Den Lippen anvertraut.

Es gibt ein still Vergehen
In stummen, öden Schmerz,
Und Niemand darf es sehen,
Das schwerkgepreßte Herz.
Es sagt nicht was ihm fehlet,
Und wenn's im Grame bricht,
Verblutend und zerquälet,
Der Fremde sieht sie nicht.
Es gibt einen sanften Schlummer,
Wo süßer Frieden weilt,
Wo stille Ruh' den Kummer
Der müden Seele heilt.
Doch gibt's ein schöner Hoffen,
Das Welten überfliegt,
Da wo am Herzen offen
Das Herz voll Liebe liegt.

5.- *Das heimliche Lied*

La Canción secreta

Él tiene un secreto doloroso,
Se lamenta pero no dice nada.
Huye a lo más profundo del corazón
Permaneciendo desconocido para todos.
Él tiene un secreto anhelado,
Teme siempre sacarlo a la luz,
Él tiene una lágrima oculta,

Él extrañado mira la noche.
Él tiene un silencioso abandono y un
mundo interno,
Donde la paz de la pradera lo llama,
Donde el brillo de las estrellas alumbrá,
Donde las fronteras borraron el amor
construido en el cielo,
Y jubiloso confía a sus labios sus
pensamientos.

Él tiene un tranquilo andar
Dentro de su enmudecido y solitario
pesar,
Y nadie puede ver el duro y roto corazón.
Él no dice qué es lo que le falta
Y si en su aflicción se rompe,
Desangrado y atormentado,
Él desconocido no lo mirará
Él tiene un tierno y dulce sueño,
Donde reina la dulce paz,
Donde la tranquila paz calma
La aflicción de su fatigada alma.
Pero da una bella esperanza,
Que se eleva por el mundo,
Ahí donde otros corazones se abren,
El corazón está pleno de amor.

6.- *Wach auf*

Texto de autor desconocido.

Was stehst du bange und sinnest nach?
Ach! schon so lange ist Liebe wach!
Hörst du das Klingen Allüberall?
Die Vöglein singen mit süßem Schall;
Aus Starrem sprießet Baumblättlein
weich,
Das Leben fließet um Ast und Zweig.
Das Tröpflein schlüpfet aus
Waldesschacht,
Das Bächlein hüpfet mit Wallungsmacht;
Der Himmel neiget in's Wellenklar,
Die Bläue zeigt sich wunderbar,
Ein heit'res Schmiegen zu Form und
Klang,
Ein ew'ges Fügen im ew'gen Drang!
Was stehst du bange und sinnest nach?
Ach! schon so lange ist Liebe wach!

6.- *Levántate.*

Traducción: Solveig Acuña

¿Que haces ahí triste y pensativo?
Ay, ya desde hace tiempo el amor está
despertando!
¿Sientes este sonido por todas partes?
Los pajaritos cantan dulcemente;

De un árbol desnudo se cae una hojita,
La vida se va entre rama y ramas.
La gotita resbala cuesta abajo en el
bosque,
El arroyito salta a borbotones;

El cielo se inclina sobre el agua clara,
El azul se muestra maravilloso,
La alegre armonía, da forma y sonido,
Una respuesta sin fin de infinitos deseos!

¿Que haces ahí triste y pensativo?
Ay, ya desde hace tiempo el amor está
despertando!
¿Sientes este sonido por todas partes?
Ay, ya desde hace tiempo el amor está
despertando!
el amor está despertando!

Der Hirt auf dem Felsen D.965 (1828)
F. Schubert.

**Poesía de Johann Ludwig Wilhelm
Müller y de Karl August Varnhagen
von Ense.**

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',
In's tiefe Tal hernieder seh', Und singe.
Fern aus dem tiefen dunkeln Tal
Schwingt sich empor der Widerhall
Der Klüfte.
Je weiter meine Stimme dringt,
Je heller sie mir wieder klingt
Von unten.
Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
Drum sehn' ich mich so heiß nach ihr
Hinüber.
In tiefem Gram verzehr' ich mich
Mir ist die Freude hin,
Auf Erden mir die Hoffnung wich
Ich hier so einsam bin.,
So sehnend klang im Wald das Lied
So sehnend klang es durch die Nacht,
Die Herzen es zum Himmel zieht
Mit wunderbarer Macht
Die Herzen es zum Himmel zieht

Mit wunderbarer Macht.
Der Frühling will kommen,
Der Frühling meine Freud,
Nun mach' ich mich fertig
Zum wandern bereit.

El Pastor Sobre la Roca
Traducción: Solveig Acuña

Cuando estoy sobre la roca más elevada,
Miro desde allí el profundo valle y canto.
Lejano, desde el profundo y oscuro valle,
Se eleva el eco del abismo rocoso.
Cuanto más lejana llegue mi voz
Tanto más límpida regresa de las
profundidades.
Mi bien amada habita, tan alejada de mí,
Que yo suspiro apasionadamente por ella.
Me consume un profundo tormento.
Para mí no hay más alegría,
Sobre la tierra ha desaparecido la
esperanza,
Estoy tan solo aquí.
El canto resonó con nostalgia en el
bosque,
Así, nostálgico, resonó en la noche
Atrayendo los corazones hacia el cielo
Con maravillosa fuerza.
La primavera se acerca,
La primavera, mi gozo,
Yo me preparo, por tanto
A iniciar mi camino.

Bibliografía.

- Álvarez, Julio Pimentel, (2004). *Diccionario Latín-español /Español-latín*. México: Editorial Porrúa.
- Bachelard, Gaston. (1997). *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA.
- Brown, Maurice J. E. (1997) *Schubert*. London: The New Grove Series.
- Burke, Peter. (1999). *La cultura popular en la Europa moderna*. México: Editorial: Altaya
- *Diccionario enciclopédico de la música*, (1947). Recopilado por D. Carlos José Melcior, Editorial Lerida
- *Diccionario Enciclopédico Larousse (2008)*. Colombia: Ediciones Larousse.
- *Diccionario Harvard de Música*. (2009). Madrid: Editorial Alianza.
- Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires. Editorial Espasa Calpe Argentina, S.A.
- *Enciclopedia de la música* (1963) Milan: Ricordi.
- Fischer - Dieskau, Dietrich. (1996). *Los lieder de Schubert* Madrid: Alianza Editorial.
- Gerold, Theodore (1942). *Schubert*. Buenos Aires: Editorial Tor.
- *Herder diccionarios. Italiano-español/ Español-italiano* (2001). España: Empresa editorial Herder.
- Hinojosa, Carlos, (2007). *La música significado y función*. México: Editorial Prana.
- Kunze, Stefan. (1990). *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Editorial.
- *Neue ausgabe sämtlicher Werke* de Wolfgang Amadeus Mozart. (1956) Germany: Bärenreiter-Verlag.
- Rodríguez, A. ed. (1993). *Literatura infantil de tradición popular*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Estudios.
- Rosen, Charles, (2006). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza música.

- Scholes, Percy A., (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. España: Edhasa / Hermes / Sudamérica. Tomos I y II
- *Schubert* (1982) Colección música y músicos, Barcelona: Parramón ediciones.
- Vilorio, Judit G. (2003). *El lied clásico, Haydn, Beethoven y Mozart*. España: Editorial Poesía Hiperión
- Westrup, J.A. (19??). *Schubert Música de cámara*. Barcelona: Editorial Idea Books, S.A.
- Whelbourn, Hubert, (1942). *Diccionario Biográfico De Músicos Celebres*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.

Fuentes consultadas por internet¹.

- <http://blogclasico.blogspot.com/2010/04/el-lied-lieder-historia-evolucion.html>La enlace consultado el domingo 10 de julio de 2011 a las 00'33hrs.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Rond%C3%B3> enlace consultado el 12 de junio de 2011 a las 21'20hrs.
- http://www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/romanticismo.html enlace consultado el domingo 10 de julio de 2011 a las 01'15hrs.
- http://html.rincondelvago.com/formas-musicales_3.html
- <http://masones.blogia.com/2006/012811-mozart-y-la-masoneria-250-anos-despues.php>
- <http://ordotempliis.blogspot.com/2009/04/musica-masonica-mozart.html>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart#Producci.C3.B3n_musical
- <http://www.slideshare.net/MariaOlivetti/clasicismo-presentation>
- <http://musicadecamaradefiniciones.blogspot.com/>
- <http://sepiensa.org.mx/contenidos/musica/musica9.htm>
- <http://www.slideshare.net/ICHGROLLENICHT/musica-en-el-romanticismo-piano-y-lied>
- http://html.rincondelvago.com/romanticismo-musical_13.html

¹ La información de estas páginas puede cambiar sin previo aviso total o parcialmente, fueron consultadas por última vez el 2 de agosto de 2011 entre las 2'00 y 3'00hrs.

- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_c%C3%A1marahttp://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0314-01/asp_eco.htm
- http://www.portalplanetasedna.com.ar/revolucion_industrial.htm
- <http://www.answers.com/topic/ch-io-mi-scordi-di-te-non-temer-amato-bene-recitative-and-aria-for-soprano-piano-orchestra-k-505>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ch'io_mi_scordi_di_te%3F
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mozart.htm>
- <http://www.monografias.com/trabajos6/roma/roma.shtml> enlace consultado el viernes 15 de julio de 2011 a las 2'49hrs.
- http://eruizf.com/biblioteca/masonicos/varios/j_a_ferrer_benimeli_ritos_y_grados_m.pdf
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Leneas> enlace consultado el 25 de julio de 2011 a las 12'24hrs.
- http://www.google.com.mx/search?tbm=isch&hl=es&source=hp&biw=1046&bih=501&q=mozart+mas%C3%B3n&gbv=2&oq=mozart+mas%C3%B3n&aq=f&aql=&aql=&gs_sm=e&gs_upl=55381870510193911121121014141012501160610.3.51810 enlace consultado el domingo 31 de julio de 2011 a las 18.15hrs.