



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TESIS  
NOTAS AL PROGRAMA**

*Les Nuits d'Été y Arias/Conjuntos de Ópera en  
italiano.*

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN MÚSICA-CANTO**

**PRESENTA  
CECILIA EGUIARTE GUEVARA**

**ASESORES**

**MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO**

**MTRA. ZULYAMIR LOPEZRÍOS**



Ciudad de México.

Mayo 2016



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**

*A mi madre María Concepción Guevara Rodríguez por haberme apoyado en todo momento, por sus consejos, sus valores, por motivarme y enseñarme a vivir pero sobre todo por su amor incondicional.*

*A mi padre Gabriel Eguiarte Fruns por enseñarme a ser perseverante y constante, por amarme en todo momento.*

*A mis hermanas María José y Sofía por ser el mejor regalo que me ha dado la vida, por acompañarme y apoyarme siempre.*

*A María José Gámez por ser mi conciencia y apoyarme en cada momento.*

*A mis amigos y grandes cantantes por compartirme su talento: Jacinta Barbachano de Agüero, Luis Miguel Ramírez del Toro y Raúl Yescas.*

*A la maestra Zulyamir Lopezríos quien fue mi guía en estos siete años de carrera, por su paciencia, por compartirme su conocimiento y por enseñarme el profesionalismo.*

*Al maestro Elías Morales Cariño por ser mis ojos y oídos en este trabajo de titulación y por acompañarme a lo largo de la carrera.*

*A James Pulles por ser un excelente pianista acompañante, por hacer música.*

*A María Elva Zermeño por compartirme y enseñarme la grandeza del teatro.*

*A las maestras Edith Contreras y Lorena Barranco por ser grandes seres humanos y haberme apoyado en este examen de titulación.*

*A la Facultad de Música y a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme una educación musical de la más alta calidad, por enseñarme a trabajar en equipo y valorar el conocimiento.*

## Índice

<u>Introducción</u>	1
<u>Programa</u>	2
<u>1. Hector Berlioz</u>	3
- Contexto de la vida de Berlioz en <i>Les nuits d'été</i> .	
<u>2. Literatura y música sobre <i>Les nuits d'été</i></u>	10
- Contexto socio-económico de <i>Les nuits d'été</i> .	
- Teoría literaria, Théophile Gautier.	
- Contenido y forma de las seis canciones del ciclo.	
- Traducciones.	
<u>3. Arias y conjuntos en italiano</u>	35
- Wolfgang Amadeus Mozart.	
- <i>Las bodas de Fígaro</i>	
- Sinopsis de <i>Las Bodas de Fígaro</i>	
- Aria “ Deh vieni, non tardar ”	
- Dueto “ Sull’ aria? Che soave zeffiretto ”	
- Gaetano Donizetti.	
- <i>El elixir de amor</i>	
- Sinopsis <i>El elixir de amor</i>	
- Aria “ Prendi; per me sei libero ”	
- Dueto “ Quanto amore! ed io spietata! “	
- Giacomo Puccini.	
- <i>La Golondrina</i> .	
- Sinopsis de <i>La Golondrina</i>	
- Aria “ Chi il bel sogno di Doretta “	
- Cuarteto “ Bevo al tuo fresco sorriso “	
<u>4. Conclusión</u>	73
<u>5. Bibliografía</u>	75

## Introducción

Este trabajo es un breve análisis de la vida y obra de algunos de los compositores que más han impactado en el mundo del canto, mismos que plasman en las partituras sensaciones y pensamientos influenciados por la literatura, hechos personales, entre otros factores. En este trabajo académico exploro dos géneros y estilos distintos: La canción de concierto, específicamente el ciclo *Les nuits d'été* de H. Berlioz y arias y conjuntos de ópera de *Las bodas de Fígaro* de W. A. Mozart, *El elixir de amor* de G. Donizetti y *La Golondrina* de G. Puccini.

Un reto importante dentro de la actividad vocal del cantante es lograr abordar géneros y estilos diferentes; es por ello que en este análisis elegí un repertorio contrastante, que me permitiera mostrar mis diversas cualidades en las interpretaciones.

Por otro lado el repertorio que elegí requiere no solamente de un amplio conocimiento de la teoría musical sino también de una técnica sólida para poder abordar estas obras. Algunos de los recursos técnicos que son indispensables para abordar este repertorio son: la respiración, el apoyo, el legato, las dinámicas entre otros.

A continuación expondré la biografía de los autores, el contexto de sus obras y un análisis literario-musical con el fin de llevar toda esta información sustentada a la práctica sobre el escenario.

## Programa

### **Ciclo** *Les Nuits d'Été*

- 1.- *Villanelle*
- 2.- *Le spectre de la rose*
- 3.- *Sur les lagunes*
- 4.- *Absence*
- 5.- *Au cémentière*
- 6.- *L'île inconnue*

Hector Berlioz  
(1803-1869)  
Théophile Gautier  
(1811-1872)

### INTERMEDIO

**Aria** "Deh vieni non tardar"  
(Susanna)  
*Las bodas de Fígaro*

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

**Dueto** "Sull'Aria"  
(Susanna y Rosina La Condesa de Almaviva)  
*Las bodas de Fígaro*

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

**Aria** "Prendi, per me sei libero"  
(Adina)  
*El elixir de amor*

Gaetano Donizetti  
(1797-1848)

**Dueto** "Quanto amore! Ed io spietata!"  
(Adina y Dulcamara)  
*El elixir de amor*

Gaetano Donizetti  
(1797-1848)

**Aria** "Chi il bel sogno di Doretta"  
(Magda)  
*La Golondrina*

Giacomo Puccini  
(1858-1924)

**Cuarteto** "Bevo al tuo fresco sorriso"  
(Magda, Ruggero, Lisette, Prunier)  
*La Golondrina*

Giacomo Puccini  
(1858-1924)

Cecilia Eguiarte, soprano.  
Jacinta Barbachano, mezzosoprano.  
Luis Miguel Ramírez, tenor.  
Raúl Yescas, barítono.  
James Pulles, pianista.

## **1. Hector Berlioz**

Louis-Hector Berlioz (1803-1869) nació en La Côte-Saint-André, en el departamento de Isère, Francia. Su madre fue María Antonieta y su padre Louis-Joseph Berlioz. Comenzó la carrera de medicina pero fue encaminado de forma natural a la música, y finalmente dedicó su vida a ella.

En sus *Memorias*, Berlioz describió su primera comunión en 1815 como su primera experiencia musical. El coro cantaba un himno mientras se acercaba al altar a los doce años de edad. Berlioz (Macdonald, 1995) sintió que "vio el cielo abierto" en esa melodía. Hasta 1817, estudió bajo la dirección de su padre, quien le dio una sólida base literaria: a los trece años traducía fragmentos de Virgilio al francés. Ese año, por primera vez recibió clases de música en su pueblo natal, impartidas por el maestro Imbert, contratado por las autoridades municipales como profesor de la banda de música de la Guardia Nacional.

En 1819, Hector Berlioz recibió clases de guitarra y se dedicó más a la composición. De entre sus composiciones de esta época destaca una balada con acompañamiento de este instrumento basada en un texto de Jean-Pierre Claris de Florian.

En el año 1821 en París, comenzó sus estudios de medicina. Fascinado por las óperas y los conciertos que podían escucharse en la capital, Hector Berlioz abandonó pronto la carrera de medicina para seguir la de música en contra de la voluntad familiar, lo que causó durante unos años una tensa relación.

Gluck, Weber y Beethoven se convirtieron en sus modelos musicales más admirados, mientras Shakespeare y Goethe lo eran en el campo literario. Asistió a una representación de *Ifigenia en Táuride*, de Gluck, que le causó tal impresión que dedicó parte de su tiempo a copiar a mano esta partitura, hallada en la biblioteca del Conservatorio.

En 1823 publicó su primer artículo en el diario *Le Corsaire*. Abría así la puerta de una brillante carrera de cronista y crítico musical. En 1825 asistió al

Conservatorio de París, donde estudió composición y ópera, quedando muy impresionado por la obra y las innovaciones de su maestro Jean-François Lesueur.<sup>1</sup>

Hector Berlioz murió en 1869. Desde entonces, el compositor se ha convertido en una de las glorias de Francia. En 1886 se inauguró su primera estatua en la plaza Vintimille de París, posteriormente rebautizada con su nombre, y en 1935 se creó el Museo Berlioz en su casa natal de La Côte Saint-André.

### **Contexto de la vida de Berlioz en *Les nuits d'été*.**

Las composiciones de Berlioz se definen por una naturalidad de la melodía, el fraseo, la estructura, y la armonía que era poco convencionales y al mismo tiempo innovadoras para la música romántica. Hugh Macdonald (1982) explica cómo Berlioz "habló de forma natural en una prosa musical flexible". Para la mayoría de los oyentes, la música de Berlioz es la clase de música que necesita ser escuchada varias veces antes de que se pueda comenzar a entenderla. Berlioz se diferenció de sus contemporáneos en el uso de la armonía, principalmente expresiva más que funcional (Macdonald, 1982, p.102).

Es tema polémico definir la producción de Berlioz y permite comprender mejor su lenguaje como compositor y la función de *Les nuits d'été* en su obra. Berlioz primero se enamoró de la música a través del canto, y la canción fue uno de los primeros géneros en donde incursionó el joven compositor. Desde sus inicios, está claro que la composición para la voz y la orquesta eran de especial interés para él. Muchas canciones que inicialmente compuso para voz y piano, más tarde las llevo a la orquesta (Holoman, 1987, p.54).

La ópera no sólo era el género favorito elegido de muchos de los músicos que más admiraba, sino también el modo inmediato para hacer un nombre por sí mismo en París.

---

<sup>1</sup> Jean-François Le Sueur (desde 1760 hasta 1837) tuvo gran influencia en Berlioz como su profesor de composición.

Berlioz tuvo siempre una ópera en mente, y comenzó a componer muchas más de las cinco que existen en la actualidad. Fue durante una de estas óperas inconclusas, *Erígone*, que se cree que comenzó a escribir el ciclo que nos ocupa, específicamente la cuarta canción, *L'absence*. Compuso docenas de obras corales, catorce obras para voz y orquesta (incluyendo las seis canciones de *Les nuits d'été*), y más de treinta canciones para voz y piano.

Además de sus canciones, escribió cuatro sinfonías y otras obras orquestales. Inspirado por Beethoven, Berlioz compuso sus obras para orquesta aunque no se parecen mucho a Beethoven. Berlioz transformó la sinfonía en un género estrechamente vinculado con otros géneros. La primera fue *Symphonie fantastique* (1830) "del episodio en la vida de un artista". También tuvo gran influencia de Gluck y de su maestro Le Sueur (Macdonald, 1982 ) quienes utilizaban técnicas orquestales tradicionalmente asociadas con la ópera. Escribió su segunda sinfonía *Harold en Italia* (1834). La tercera *Romeo y Julieta* (1839) fue titulada *Symphonie dramatique. Grande Symphonie fúnebre et Triomphale* (1840) fue su cuarta sinfonía.

Berlioz compuso el ciclo *Les nuits d'été* en 1840 y lo publicó en 1841. Para entonces ya había ganado el gran Premio en Roma (Gran Prix de Rome 1830), contaba con sus cuatro sinfonías, y había llevado a cabo una extensa carrera como periodista y crítico. En un año comenzaría su primera gran gira por Alemania.

A continuación se muestra una cronología seleccionada sobre la vida y obra de Berlioz.

1822 - Se casa con Harriet Smithson.

1830 - *Symphonie fantastique*, Op. 14 1831-1832 - *Le retour à la vie* (rebautizada *Lélio* en 1855), Op. 14.

1834 - *Harold en Italia*, Op. 16; nacimiento su hijo Louis Berlioz.

1834-1837 - *Benvenuto Cellini*.

1839 - *Romeo y Julieta*, Op. 17.

1840-41 - *Les nuits d'été*, Op.7, version para voz y piano.

1844 - Se separa de Harriet Smithson.  
1848 - Inicia sus *Memorias*.  
1854 - *L'enfance du Christ*, Op. 25; Muere Harriet; Berlioz se casa con Marie Recio; Concluye sus *Memorias*.  
1855 - Publica *L'art du chef d'orchestre*.  
1856 - *Les nuits d'été* para orquesta.  
1856-1858 - *Les Troyens*.  
1859 - Publica *Les Grottesques de la musique*.  
1862 - Muerte de Marie Recio; Publica *Un Travers Chants*.  
1867 - Muerte de Louis Berlioz.  
1869 – Muere el 8 de marzo y es enterrado el 11 de marzo en el cementerio de Montmartre.

¿Por qué Berlioz compuso *Les nuits d'été*? Berlioz no reveló sus motivaciones en ninguno de sus escritos y correspondencia. Uno puede preguntarse si la elección de sus poemas tuvo influencia sobre su vida personal en el momento de la composición del ciclo (Kemp, XI) más no tenemos evidencias. Por sus *Memorias* sabemos que él no estaba junto a su esposa, Harriet Smithson si no con Marie Recio (1814- 1862) en este momento, pero no existe una evidencia sustancial para sugerir que las canciones llevaban conexión con la vida de Berlioz.

No obstante, las fechas exactas de composición no son conocidas (Bloom, 2008, p.82). En 1840 Berlioz tomó algunos de los textos poéticos de Théophile Gautier que fueron publicados en 1838. Hay una evidencia del año 1840 para sugerir que Berlioz ya había comenzado a escribir una serie de canciones que se convertiría más tarde en *Les nuits d'été*. En un manuscrito de *Villanelle*, que se encuentra en Darmstadt en el Hessische Landesbibliothek está firmado y fechado "París, 23 mars 1840." Las canciones fueron publicadas por Adolphe Catelin en agosto de 1841, después fueron anunciadas en la revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* en septiembre de 1841. Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión de que *Les nuits d'été* fueron publicadas en agosto de 1841 (Bloom, 2008, p.85).

En los manuscritos hay diferentes versiones del orden de las piezas. Antes de publicar las canciones se realizaron cambios en cuanto a su colocación (Holoman, 1987, XVI). Una vez que se decidió el orden del ciclo, se ha mantenido hasta ahora.

A continuación un cuadro del orden inicial y el definitivo del ciclo *Les nuits d'été*:

-Inicial	-Definitivo
1.- <i>Villanelle</i>	1.- <i>Villanelle.</i>
2.- <i>Absence</i>	2.- <i>Le Spectre de la rose.</i>
3.- <i>Le spectre de la rose</i>	3.- <i>Sur les lagunes.</i>
4.- <i>L'île inconnue</i>	4.- <i>Absence.</i>
5.- <i>Sur les lagunes</i>	5.- <i>Au cimetière.</i>
6.- <i>Au cimetière</i>	6.- <i>L'île inconnue.</i>

Después de su primera publicación por Catelin en 1841, la edición fue reeditada en 1843, cuando se hizo cargo Richault. En 1850, Richault publicó una segunda edición con algunos cambios (Holoman, 1987, XIII). En estas ediciones primera (1841) y segunda (1843), las canciones fueron dedicadas a Louise-Angélique Bertin (1805 hasta 1877).<sup>2</sup> Cinco de las seis canciones fueron escritas para mezzo-soprano o tenor y piano, mientras que la quinta, *Au Cimetiere*, fue escrita para tenor y piano.

*L'Absence* fue estrenada por Madame Mortier de Fontaine en el Conservatorio de París el 24 de abril de 1842. Esta canción fue cantada dos veces más durante la vida de Berlioz, en ambas ocasiones por Marie Recio, la primera en Weimar el 25 de enero 1843 y la segunda en Leipzig el 4 de febrero de 1843. Son las únicas representaciones conocidas de cualquiera de las versiones de voz y piano que tuvieron lugar durante la vida de Berlioz (Holoman, 1987, XVI). Existen dos partituras completas con autógrafos de *L'Absence*. Una de las partituras lleva un mensaje del compositor revelando que la canción fue

<sup>2</sup> Bertin fue una poeta y compositora. Ella escribió la ópera *Notre-Dame de París* (1836), cuya partitura/composición supervisó Berlioz. (Holoman, 1987, XVI).

orquestrada en Dresde el 12 de febrero de 1843, (Marie Recio fue la cantante que estrenó la canción orquestal). Recio dio dos de las tres actuaciones de voz y piano que tuvieron lugar a principios de ese mismo año, el 4 de febrero en Leipzig y el 17 de febrero en Dresden (Kemp, XII). El estreno de la versión orquestal tuvo lugar en la Gewandhaus de Leipzig en un concierto de caridad al que Berlioz había sido invitado por Mendelssohn.

La segunda canción que fue orquestada fue *Le Spectre de la Rose*. El estreno tuvo lugar el 6 de febrero de 1856 en Gotha, Alemania. Berlioz orquestó esta canción para que fuera interpretada por Madame Falconi, mezzosoprano de la corte del duque Ernst II de Sajonia-Coburgo-Gotha quien la estrenó en Londres en el año de 1855 en Londres. La segunda interpretación corrió a cargo por Emilie Widemann (mezzosoprano alemana) en Baden-Baden el 17 de agosto de 1857 (Kemp, XII).

Berlioz volvió a París en 1856 y siguió trabajando en la orquestación de las otras cuatro canciones. Durante el mes de marzo le escribió a Liszt, diciéndole que estaba trabajando en la orquestación de *Les nuits d'été*. Después de cuatro semanas, envió su ejemplar al editor (01 de abril 1856). Cuando Berlioz publicó la versión para orquesta de *Les nuits* dio a cada canción su propia dedicatoria. Los destinatarios fueron los cantantes que habían cantado para él durante sus viajes a Alemania (Rumbold, XVI) :

- 1.- *Villanelle* - Louise Wolf.
- 2.- *Le Spectre de la rose* - Anna Bockholtz-Falconi.
- 3.- *Sur les lagunes: Lamento* - Hans Feodor von Milde.
- 4.- *Absence* - Madeleine Kratoch-will-Nottès.
- 5.- *Au cimetière* - Friedrich Caspari.
- 6.- *L'île inconnue* - Rosa van Milde.

Rieter-Biedermann publicó la partitura de *Les nuits d'été* en su totalidad por primera vez en 1856. Simultáneamente se hizo una reducción de voz y piano de la partitura, que fue hecha por el propio Berlioz. Woodfull-Harris realizó la transcripción de todas las canciones transpuestas de tal manera que todas

puedan ser cantadas en una sola tesitura. La edición definitiva de la partitura de voz se imprimió en la edición de International Music Company; en cuya portada y título aparece: "para voz y piano." Esta edición utiliza la versión de 1840, pero incluye los ocho compases de la introducción orquestal de *Le Spectre de la Rose* e incluye las dedicatorias a los cantantes de la versión 1856.

En la preparación para un análisis de *Les nuits d'été*, es importante tener una comprensión sólida tanto musical como literario-poética; de manera conjunta éstas proporcionan información sobre el ciclo y el significado narrativo de los poemas. Con una comprensión de los antecedentes del poeta y su estética poética, se puede entender mejor el contenido de los textos. Todos estos elementos teóricos ayudan a tener una información sólida para la realización de un análisis musical.

## **2. Literatura y Música sobre *Les nuits d'été***

### **Contexto socio- económico de *Les nuits d'été*.**

La versión original de *Les nuits d'été*, para voz y piano fue compuesta durante un período de estabilidad política y económica en Francia. En 1841, cuando Berlioz finaliza la composición del ciclo, Louis-Philippe, el duque de Orleans estaba en el trono de Francia en el tercer período de la Restauración borbónica, que siguió a la derrota de Napoleón Bonaparte. Bajo Louis- Philippe, Francia estuvo a punto de convertirse en una monarquía constitucional.

Es importante recordar que en este momento la pequeña burguesía estaba luchando por establecer la hegemonía de su doctrina que era la ideología de la expansión capitalista. El dominio de la pequeña burguesía en Francia sentía que necesitaba conservar lo que consideraba que era su patrimonio cultural, sin darse cuenta de que para sobrevivir se tendría que ampliar junto con su base económica. Las obras de Berlioz que fueron populares en Francia durante su vida fueron compuestas especialmente para las ocasiones del estado, obras destinadas a demostrar la gloria del creciente imperio francés. Algunas obras destacadas de esta época gloriosa son *El Requiem* y *La Symphonie fantastique*.

A nivel sociológico, el atractivo de gran parte de la música de Berlioz estaba en su mensaje expansionista avant -garde. Se encontraba en la vanguardia de la tendencia del siglo XIX con grandes obras, que culminaron en las óperas de Wagner y las grandes sinfonías de Bruckner y Mahler. Este impulso expansionista es evidente incluso en los trabajos más íntimos de Berlioz. La orquestación del ciclo *Les nuits d'été*, fue completada a tan sólo cuatro años del segundo imperio de Luis Napoleón (1852-1870), período en el que Francia se unió a la lucha por las colonias, especialmente en África, también en América y Asia.

## Teoría literaria, Théophile Gautier.

Pierre-Jules-Théophile Gautier (1811-1872) hizo muchas contribuciones a la literatura del siglo XIX francés, sobre todo como poeta y autor de ficción. También escribió obras de teatro, ballet, libretos y literatura de viajes, y fue un crítico literario y de arte influyente en París. En 1838 publicó el poemario *La Comédie de la Morte* (1838) del cual Berlioz tomó sus textos para la realización del ciclo *Les nuits d'été*. Gautier tenía veintisiete años de edad cuando publicó esta colección, y sólo ocho años de su carrera como poeta. La colección comienza con *Portail (Portal)* y continúa con el largo poema del que la colección recibió su título, *La Comédie de la Morte*. Este poema termina con el texto *Fin de La Comédie de la Morte* y es seguido posteriormente por cincuenta y seis poemas cortos. Es de este grupo de cincuenta y seis poemas que Berlioz extrajo los seis poemas de *Les nuits d'été*.

Al realizar una investigación sobre los antecedentes de estos textos para la preparación de un concierto, es importante notar que hay algunas diferencias entre la versión original de Théophile Gautier en *Comédie de la Morte* y la versión final que utilizó Berlioz en *Les nuits d'été*.

Al revisar los ajustes del texto es especialmente interesante examinar los casos en que el compositor decidió adaptar los poemas originales. Estos cambios proporcionan al intérprete una mirada a la mente del compositor. Analizarlos proporciona al artista una comprensión más profunda de la visión del compositor y el efecto que quería que tuviera.

El título de la colección (Kemp, XVI) sugiere que Berlioz pudo haber sido inspirado por *Les Nuits d'été* de Donizetti, *Allons la belle nuit d'été* de Alfred de Musset o *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. La segunda de estas sugerencias es especialmente interesante. En 1830 en *Poésies* (París, 1830) Gautier incluye una cita de Musset, *Allons la belle nuit d'été* como epígrafe en la publicación. Es posible que Berlioz haya visto esta edición y se haya inspirado en ella, aunque no fue la colección de la que sacó sus textos de

canciones. Por supuesto que es posible decir que en todo caso fue inspirado por nadie, y fue idea de él mismo el título que dio al ciclo.

Asimismo Berlioz usó la frase *nuit d'été* en un escrito de *Le Rénovateur*, (17 de marzo de 1835), donde describió la música como "... cette déliceuse harmonie, pure, calme et sereine comme une belle nuit d'été" (Bloom, 2000, p.80). Sin embargo, sin la palabra del propio Berlioz solamente podemos especular si alguna de estas fuentes representó la inspiración para el título del ciclo.

### **Contenido y forma de las seis canciones del ciclo.**

Berlioz no sólo alteró algunos de los títulos de Gautier, algunos de sus textos también. A continuación se presentan dos versiones de los seis poemas de *Les nuits d'été*. A la izquierda están los poemas tal y como aparecen en la primera edición de Théophile Gautier en 1838 en *La Comédie de la Morte*. A la derecha están los poemas tal y como aparecen en la edición Urtext Bärenreiter de *Les nuits d'été*.<sup>3</sup> Al final de cada texto encontraremos un análisis musical de las canciones.

<b>Villanelle Rhythmique.</b>	<b>Villanelle</b>
<p>Quand viendra la saison nouvelle,            Quand auront disparu les froids,            Tous les deux, nous irons, ma belle,            Pour cueillir le muguet aux bois;</p> <p>Sous nos pieds égrenant les perles,            Que l'on voit au matin trembler,            Nous irons écouter les merles            Siffler.</p> <p>Le printemps est venu, ma belle,</p>	<p>Quand viendra la saison nouvelle,            Quand auront disparu les froids,            Tous les deux, nous irons, ma belle,            Pour cueillir le muguet aux bois;</p> <p>Sous nos pieds égrenant les perles,            Que l'on voit au matin trembler,            Nous irons écouter les merles            Siffler.</p> <p>Le printemps est venu, ma belle,</p>

<sup>3</sup> Edición Urtext: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works* editada por Ian Rumbold.

<p>C'est le mois des amants béni, Et l'oiseau, satinant son aile, Dit des vers au rebord du nid.</p> <p>Oh! viens donc sur le banc de mousse, Pour parler de nos beaux amours, Et dis-moi de ta voix si douce: Toujours!</p> <p>Loin, bien loin, égarant nos courses, Faisons fuir le lapin caché, Et le daim au miroir des sources Admirant son grand bois penché;</p> <p>Puis, chez nous, tout joyeux, tout aises, En panier, enlaçant nos doigts, Revenons rapportant des fraises Des bois.</p>	<p>C'est le mois des amants béni, Et l'oiseau, satinant son aile, Dit des vers au rebord du nid.</p> <p>Oh! viens donc sur <b>ce</b> banc de mousse, Pour parler de nos beaux amours, Et dis-moi de ta voix si douce: Toujours!</p> <p>Loin, bien loin, égarant nos courses, Faisons fuir le lapin caché, Et le daim au miroir des sources Admirant son grand bois penché;</p> <p>Puis, chez nous, tout <b>heureux</b>, tout aises, En panier, enlaçant nos doigts, Revenons rapportant des fraises Des bois</p>
--	--

LaM  
2/4

A (1-40)			A' (41-80)			A'' (81-131)				
a	b	z	a'	b'	z'	a''	b''	z''		
1	13	34-37	41	53	74-80	81	87	97	118-124	131
I	VI	I I	I	VI	I I	iv	I	VI	I I	I

La poesía escrita en tres estrofas divididas en dos partes, cada parte tiene cuatro versos y la rima de estos versos en ambas partes es A, B, A, B. El poema está escrito en primera persona, donde el narrador se regocija en la alegría y el amor juvenil, es tiempo de primavera y el amante y su amada recogen flores, juegan por el bosque y hablan principalmente del amor. Berlioz compuso esta canción siguiendo la estructura de la poesía de Gautier, por lo que podemos decir que es una canción estrófica. La primera estrofa la vamos

a llamar parte A (c.1-40), la segunda estrofa parte A' (c.41-80) y la tercera estrofa parte A''(c.81-131). Cada parte tiene 3 temas, tema (a), tema (b) y tema (z). En las tres partes los temas tienen algunas variaciones armónicas y rítmicas. Los temas (a) c.1-12, (a') c.41-52 y (a'') c.87-96 comienzan en el I. Los temas (b) c.13-33, (b') c.53-73 y (b'') c.97-117, comienzan en el VI. En los temas (z) c.34-37, (z') c.74-80 y (z'') c.118-124, Berlioz hace un pequeño estribillo en el cual repite dos veces el último verso de la segunda parte de la estrofa. En la parte A'', hay un pequeño puente del c.81 al 86 donde Berlioz presenta el tema (a) en el iv, inmediatamente regresa a la tonalidad original (a''). La voz siempre lleva la melodía principal y en cada parte tiene algunas variaciones rítmicas y melódicas. El acompañamiento en la parte A lleva un ritmo constante de corcheas con una articulación de staccato, en la parte A' el acompañamiento hace un canon de la melodía en el bajo hasta llegar al c.62 donde retoma el acompañamiento de la parte A, en la parte A'' el acompañamiento tiene algunas variaciones rítmicas y concluye la canción en la tónica (c.131).

<p><b>Le spectre de la rose.</b>  Soulève ta paupière close  Qu'effleure un songe virginal,  Je suis le spectre d'une rose  Que tu portais hier au bal.</p> <p>Tu me pris encore emperlée  Des pleurs d'argent de l'arrosoir,  Et parmi la fête étoilée  Tu me promenas tout le soir.</p> <p>O toi, qui de ma mort fus cause,  Sans que tu puisses le chasser,  Toutes les nuits mon spectre rose  A ton chevet viendra danser:</p>	<p><b>Le spectre de la rose</b>  Soulève ta paupière close  Qu'effleure un songe virginal,  Je suis le spectre d'une rose  Que tu portais hier au bal.</p> <p>Tu me pris encore emperlée  Des pleurs d'argent de l'arrosoir,  Et parmi la fête étoilée  <b>Tu me promenas tout,</b>  Tu me promenas tout le soir.</p> <p>Ô toi, qui de ma mort fus cause,  Sans que tu puisses le chasser,  Toutes les nuits mon spectre rose  À ton chevet viendra danser:</p>
---	---

<p>Mais ne crains rien, je ne réclame Ni messe ni De Profundis; Ce léger parfum est mon âme,  Et j'arrive du paradis.</p> <p>Mon destin fut digne d'envie; Pour avoir un trépas si beau, Plus d'un aurait donné sa vie, Car j'ai ta gorge pour tombeau,</p> <p>Et sur l'albâtre où je repose Un poète, avec un baiser, Écrivit: Ci-gît une rose Que tous les rois vont jalouser.</p>	<p>Mais ne crains rien, je ne réclame Ni messe ni De Profundis; Ce léger parfum est mon âme, <b>Ce léger parfum est mon âme,</b> Et j'arrive, j'arrive du paradis.</p> <p>Mon destin fut digne d'envie; <b>Et pour avoir un sort si beau,</b> Plus d'un aurait donné sa vie, <b>Car sur ton sein j'ai mon tombeau,</b></p> <p>Et sur l'albâtre où je repose Un poète, avec un baiser, Écrivit: Ci-gît une rose Que tous les rois vont jalouser.</p>
--	---

ReM  
9/8

A 1-17		B 18-28		28-29	A' 30-36	C 37-49	A'' 50-53	D 54-66	
a	b	c	a'	d	e	a''	f	g	
1	18	22	30	37	42	50	54	59	66
I	i	Ib-V	vi-I	ii	III	V	V-III	V	I

La poesía de esta canción está escrita en tres estrofas, cada estrofa tiene ocho versos y la rima de estos versos es A, B, A, B en los primeros cuatro versos y A, B, A, B en los segundos cuatro versos. En la poesía, una rosa le habla llena de amor y admiración a quien la ha arrancado para portarla en un baile, quizá haya sido un hombre y la utilizó como un bello adorno. Berlioz divide estas tres estrofas en dos con lo que hace seis partes: parte A, parte B para la primera estrofa, parte A', parte C para la segunda estrofa y parte A'' y parte D para la tercer estrofa. En la primera parte de cada estrofa, parte A (c.1-17), parte A' (c.30-36) y parte A'' (c.50-53), Berlioz nos muestra un motivo melódico en Re

mayor con algunas variaciones rítmicas y melódicas, pone la melodía en la voz (excepto en la parte A que nos muestra primero la melodía en el acompañamiento (c.1-9) y la instrumentación acompaña a la voz con algunas variaciones rítmicas y armónicas. En la parte B (c.18-28) Berlioz nos presenta dos temas, el primero, tema (b) (c.18-21) en Re menor; y el segundo, tema (c) (c.22-27) en Re mayor, la melodía la lleva la voz y el texto se relaciona con la armonía ya que la rosa nos cuenta lo que pasó en el baile “Tú me acompañaste toda la noche...”. En la parte C (c.37-49) Berlioz nos presenta dos temas, en el primer tema (d) (c.37-41) el acompañamiento hace una escala cromática descendente (c.37) y la voz se une a esta escala (c.38-41). En el segundo tema (e) (c.42-49) Berlioz nos presenta una melodía misteriosa en la voz donde habla la rosa y dice “Ese ligero perfume es mi alma” y la instrumentación acompaña a la voz con un trémolo constante (c. 42-44), esto nos lleva al clímax de la canción (c.45-49), la melodía es grandiosa pues va de la mano con el texto en el cual la rosa dice: “ y llego al paraíso”. En la parte D (c.54-66) Berlioz nos presenta dos temas, tema (f) (c.54-58) y tema (g) (c.59-66). El texto en el tema (g) cita lo que un poeta dijo: “Aquí yace una rosa que todos los reyes envidiarían” y Berlioz plasma esta cita con un recitativo. Culmina la canción en la tónica.

<p><b>Lamento.</b>  La chanson du pêcheur.  Ma belle amie est morte,  Je pleurerai toujours;  Sous la tombe elle emporte  Mon âme et mes amours.</p> <p>Dans le ciel, sans m'attendre,  Elle s'en retourna;  L'ange qui l'emmena  Ne voulut pas me prendre.</p> <p>Que mon sort est amer;</p>	<p><b>Sur les lagunes</b>  Lamento  Ma belle amie est morte,  Je pleurerai toujours;  Sous la tombe elle emporte  Mon âme et mes amours.</p> <p>Dans le ciel, sans m'attendre,  Elle s'en retourna;  L'ange qui l'emmena  Ne voulut pas me prendre.</p> <p>Que mon sort est amer!</p>
---	---

Ah, sans amour, s'en aller sur la mer!	Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!
<p>La blanche créature Est couchée au cercueil; Comme dans la nature Tout me paraît en deuil!</p>	<p>La blanche créature Est couchée au cercueil; Comme dans la nature Tout me paraît en deuil!</p>
<p>La colombe oubliée, Pleure et songe à l'absent, Mon âme pleure et sent Qu'elle est dépareillée.</p>	<p>La colombe oubliée, Pleure, <b>Pleure</b> et songe à l'absent, Mon âme pleure et sent Qu'elle est dépareillée.</p>
<p>Que mon sort est amer; Ah, sans amour, s'en aller sur la mer!</p>	<p>Que mon sort est amer! Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!</p>
<p>Sur moi la nuit immense S'étend comme un linceul; Je chante ma romance Que le ciel entend seul.</p>	<p>Sur moi la nuit immense S'étend comme un linceul; Je chante ma romance Que le ciel entend seul.</p>
<p>Ah! comme elle était belle, Et comme je l'aimais! Je n'aimerai jamais Une femme autant qu'elle. Que mon sort est amer;</p>	<p>Ah! comme elle était belle Et comme je l'aimais! Je n'aimerai jamais Une femme autant qu'elle. Que mon sort est amer;!</p>
Ah, sans amour, s'en aller sur la mer!	Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!
	<b>S'en aller sur la mer</b>
	<b>Ah! Ah!</b>

Solm  
6/8

A (1-33)			B (34-35)			A' (74-105)			Coda (106-116)	
a	b	z	c	d	z'	a'	e	z''	f	
1	17	28	36	54	68	74	88	98	106	116
i	V	iv	IV	VI	iv	i	III	i	i	i

La poesía de esta canción está escrita en tres estrofas, cada estrofa tiene diez versos y la rima de estos versos es A, B, A, B + A, B, B, A + C, C. El poema habla sobre el lamento de un barquero por la pérdida de su amada, y el dolor de la navegación en el mar sin amor. Berlioz compuso esta canción en una tonalidad menor. Es la única canción menor del ciclo. Tomó en cuenta la estructura de las tres estrofas, por lo que la canción tiene tres partes, cada parte tiene tres temas y solamente le agregó una Coda final. La primera estrofa es la parte A con los temas (a), (b) y (z), la segunda estrofa es la parte B y tiene tres temas: (c), (d) y (z') , la tercera estrofa es la parte A' que tiene los temas (a'), (e) y (z'') y la Coda final con el tema (f). En el tema (z) de las tres partes (c.28-33, c.68-73, c.98-105) la voz lleva la melodía principal, tiene algunas variaciones rítmicas y en la tercera parte repite el texto "Que mon sort est amer". Berlioz utiliza este tema como un estribillo y hace una melodía desgarradora relacionada con el texto: "Que mi suerte es amarga Oh! Sin amor iré al mar!" donde el hombre verdaderamente se lamenta por la pérdida de su amor. En el tema (a) (c.1-16) y el tema (b) (c.17-27) de la parte A, la voz lleva la melodía y la orquesta la acompaña con un ritmo constante acentuando el tiempo uno, tres y seis, simulando así las olas del mar. (ejemplo 1, c.6-9) En el tema (c) (c. 36-53) nos presenta la melodía en la voz con un acompañamiento constante de corcheas. En el tema (d) (c.54-67), la voz lleva la melodía, hay un cambio rítmico en el acompañamiento y en el c. 52-67 con el texto: "Llorando y pensando en la ausencia, mi alma llora y siente que ella ha desaparecido", Berlioz plasma verdaderamente el llanto del hombre con la melodía y el acompañamiento (ejemplo 2, c.57-60). En el tema (a') de la parte A' retoma la melodía del c.1-5 en el c.76-74 con variaciones en el acompañamiento y después hace una variación de la melodía original. En el tema (e) (c.88-97) de

la parte A' aparece el clímax de la canción que se relaciona con el texto: "Ah! cómo era bella y cuánto la amaba! Yo nunca amaré tanto a mujer como a ella" donde la voz lleva una melodía magnífica y la orquesta la acompaña con un ritmo constante de treintaidosavos. En el tema (f) de la Coda final, Berlioz escribe en la voz una "Ah!" (c.109-116) de lamento e impotencia ante la situación del hombre.

Ejemplo 1, *Sur les Lagunes* (c.5-9).

Musical score for Example 1, *Sur les Lagunes* (c.5-9). The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Je pleure-rai toujours; I'll never cease to weep;". The piano accompaniment includes the dynamic marking *mf* and the instruction *perdendo*. The score is marked with a square symbol (□) at the beginning of the vocal line.

Ejemplo 2, *Sur les Lagunes* (c.55-60).

Musical score for Example 2, *Sur les Lagunes* (c.55-60). The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "l'oubli-é e Pleu-re, pleu-re et de- l'absence; Mourning the dove de-". The piano accompaniment includes the dynamic marking *cresc.* and the instruction *Animez très peu*. The score is marked with a square symbol (□) at the beginning of the vocal line. Below the score, there is a section marked with a square symbol (□) and the lyrics: "son-ge à l'ab-sent; ser-ted by her mate;". The score is marked with a square symbol (□) at the beginning of this section.

<p><b>Absence.</b></p> <p>Reviens, reviens, ma bien-aimée, Comme une fleur loin du soleil; La fleur de ma vie est fermée, Loin de ton sourire vermeil.</p> <p>Entre nos coeurs tant de distance; Tant d'espace entre nos baisers. O sort amer! Ô dure absence! O grands désirs inapaisés!</p> <p>D'ici là-bas, que de campagnes. Que de villes et de hameaux, Que de vallons et de montagnes, A lasser le pied des chevaux!</p>	<p><b>Absence.</b></p> <p>Reviens, reviens, ma bien-aimée, Comme une fleur loin du soleil; La fleur de ma vie est fermée, Loin de ton sourire vermeil.</p> <p>Entre nos coeurs <b>quelle</b> distance; Tant d'espace entre nos baisers. Ô sort amer! Ô dure absence! Ô grands désirs inapaisés! (repite primera estrofa)</p> <p>D'ici là-bas, que de campagnes. Que de villes et de hameaux, Que de vallons et de montagnes, A lasser le pied des chevaux! (repite primera estrofa)</p>
---	---

Fa#M  
3/4

A (1-15)		B (16-26)		A (27-41)		B' (42-52)			A (53-67)			
a	b	c	d	a	b	c'	d'	a	b			
1	9	16	20	21	27	36	43	46	47	53	61	67
V-I	II7-I	V7	V(vi)	V-I	II7-I	vi	V(vi)	vi6	V-I	II7-I	I	

La poesía está escrita en tres estrofas, cada estrofa tiene cuatro versos y la rima de estos versos es A, B, A, B. La esencia de este poema *Ausencia* aboga por el retorno de la amada. Berlioz toma la primera estrofa y la repite después de la segunda estrofa y después de la tercera estrofa por lo que hace 5 partes, parte A, parte B, parte A, parte B' y parte A. Las partes A (c.1-15, c.27-41, c.53-67) tienen dos temas, tema a (c.1-8, c.27-35, c.53-60) y tema b (c.9-15, c.36-42, c.61-67), estas partes A son exactamente iguales, la melodía la lleva la voz y la orquesta la acompaña. La repetición de esta primera estrofa enfatiza la necesidad del retorno de la amada "Reviens, reviens, ma bien-aimée! ... ". La parte B tiene dos temas, el primero, tema (c) (c.16-20) y el segundo, tema

(d)(c.21-26). La parte B' (c.16-26) tiene igualmente dos temas, el primero, tema (c') (c.43-46) y el segundo, tema (d') (c.47-52). La diferencia de estas partes es que además de que tienen algunas variaciones rítmicas en la melodía de la voz y el acompañamiento, la parte B (c.42-52) comienza con una escala cromática descendente en el tema (c) que llega al V7 y se va al V(vi) en el tema (d) y la parte B' el tema (c') comienza en el vi , hace una escala cromática ascendente que llega al V(vi) y el tema (d') se va al vi6.

<b>Lamento.</b>	<b>Au cimetière</b>
<p>Connaissez-vous la blanche tombe, Où flotte avec un son plaintif L'ombre d'un if? Sur l'if, une pâle colombe, Triste et seule, au soleil couchant, Chante son chant.</p>	<p>Connaissez-vous la blanche tombe, Où flotte avec un son plaintif L'ombre d'un if? Sur l'if, une pâle colombe, Triste et seule, au soleil couchant, Chante son chant.</p>
<p>Un air maladivement tendre, A la fois charmant et fatal, Qui vous fait mal, Et qu'on voudrait toujours entendre; Un air, comme en soupire aux cieux L'ange amoureux.</p>	<p>Un air maladivement tendre, A la fois charmant et fatal, Qui vous fait mal, Et qu'on voudrait toujours entendre; Un air, comme en soupire aux cieux L'ange amoureux.</p>
<p>On dirait que l'âme éveillée Pleure sous terre, à l'unisson De la chanson, Et, du malheur d'être oubliée Se plaint dans un roucoulement Bien doucement.</p>	<p>On dirait que l'âme éveillée Pleure sous terre, à l'unisson De la chanson, Et, du malheur d'être oubliée Se plaint dans un roucoulement Bien doucement.</p>
<p>Sur les ailes de la musique On sent lentement revenir Un souvenir;</p>	<p>Sur les ailes de la musique On sent lentement revenir Un souvenir;</p>

<p>Une ombre de forme angélique, Passe dans un rayon tremblant,</p> <p>En voile blanc.</p> <p>Les belles-de-nuit,demi-closes, Jettent leur parfum faible et doux Autour de vous, Et le fantôme aux molles poses Murmure en vous tendant les bras: Tu reviendras!</p> <p>Oh! jamais plus, près de la tombe Je n'irai, quand descend le soir Au manteau noir, Ecouter la pâle colombe Chanter sur la branche de l'if, Son chant plaintif!</p>	<p>Une ombre <b>une</b> forme angélique, Passe dans un rayon tremblant, <b>Passe, passe dans un rayon tremblant.</b></p> <p>En voile blanc.</p> <p>Les belles-de-nuit,demi-closes, Jettent leur parfum faible et doux Autour de vous, Et le fantôme aux molles poses Murmure en vous tendant les bras: Tu reviendras!</p> <p>Oh! jamais plus, près de la tombe Je n'irai, quand descend le soir Au manteau noir, Ecouter la pâle colombe Chanter, sur la <b>pointe</b> de l'if, Son chant plaintif!</p>
---	---

ReM Lab ReM DoM LaM ReM Lab ReM  
3/4

A  
(1-50)

B  
(51-98)

A'  
(99-156)

a	b	c	d		a'	b'	
1	28	51	68 76-79 80		99	125 156	
I	vii-I	I6	I I I		I	vii-I I	

La poesía está escrita en seis estrofas, cada estrofa tiene seis versos y la rima de estos versos es A, B, B, A, C, C. La poesía es un lamento distinto al lamento de *Sur les lagunes* ya que el amante está en un duelo distante de la memoria de su amada y se encuentra perturbado por la visión fantasmal de ella. Para componer esta canción, Berlioz utiliza tres ideas musicales por lo que une la estrofa uno y dos, la estrofa tres y cuatro y la estrofa cinco y seis, cada estrofa tiene su tema por lo tanto la estrofa uno y dos forman la parte A

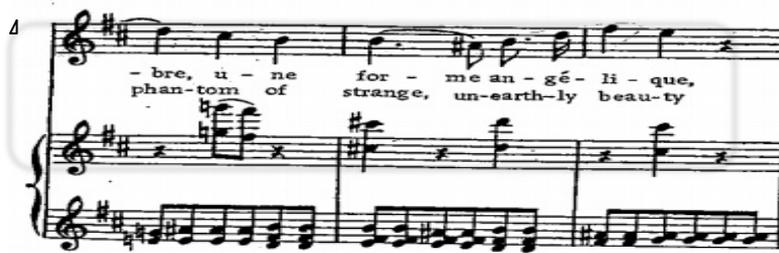
(c.1-50) con los temas (a) y (b), la estrofa tres y cuatro forman la parte B (c.51-98) donde Berlioz nos plasma dos temas (c) y (d) y la estrofa cinco y seis forman la parte A' (c.99-156) que tiene dos temas (a') y (b'). En el tema (c) de la parte B (c.51-68) la voz lleva la melodía y la orquesta la acompaña con un ritmo constante de corcheas en el bajo y al mismo tiempo hace un ritmo que representa la visión del fantasma (ejemplo 3) En el tema (d) (c.68-98) la voz lleva la melodía principal hasta llegar a los c.76-79 donde el acompañamiento expone un grandioso solo que prepara la llegada de la visión fantasmal del c.80-98: “Una sombra, una forma angelical, pasó en un rápido temblor, con un velo blanco” donde la voz lleva la melodía y el acompañamiento retoma el ritmo anteriormente aludido que se relaciona con el paso del fantasma (ejemplo 4). En la parte A y la parte A' con los temas (a), (b) y (a'), (b') la armonía es la misma, la voz siempre lleva la melodía principal y tiene algunas variaciones rítmicas por el acomodo del texto. En estas partes el amado sigue en duelo y se identifica con una paloma: “Sobre el tejo una pálida paloma, triste y sola al atardecer canta su canción”. Concluye la canción en la tónica (c.156).

Ejemplo 3, *Au Cimetière* (c.48-57).

a tempo  
 a - - mou - reux. On di - rait  
 sigh for love. It may be  
 que l'âme éveillé - e Pleu - re sous ter - re à l'unisson De la chan -  
 somere-waken'dsoul here Weeps in the cold earth, ech-oing there The plaintive  
 pppp

Ejemplo 4, *Au Cimetière* (c.76-83).

p pp  
 - nir, Une  
 - pear, For om -  
 a



### Barcarolle.

Dites, la jeune belle,  
Où voulez-vous aller?  
La voile ouvre son aile,  
La brise va souffler!

L'aviron est d'ivoire,  
Le pavillon de moire,  
Le gouvernail d'or fin;  
J'ai pour lest une orange,  
Pour voile une aile d'ange,  
Pour mousse un séraphin.

Dites, la jeune belle!  
Où voulez-vous aller?  
La voile ouvre son aile,  
La brise va souffler!

Est-ce dans la Baltique,  
Sur la mer Pacifique,

### L'île inconnue

Dites, la jeune belle,  
Où voulez-vous aller?  
La voile **enfle** son aile,  
La brise va souffler!

**La voile enfle son aile,  
La brise va souffler!**

L'aviron est d'ivoire,  
Le pavillon de moire,  
Le gouvernail d'or fin;  
J'ai pour lest une orange,  
Pour voile une aile d'ange,  
Pour mousse un séraphin.

**J'ai pour lest une orange,  
Pour voile une aile d'ange,  
Pour mousse un séraphin.**

Dites, la jeune belle!  
Où voulez-vous aller?  
La voile **enfle** son aile,  
La brise va souffler!

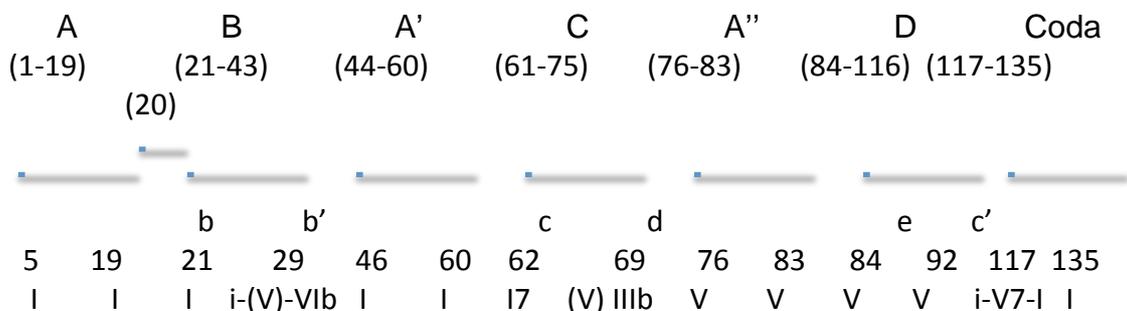
**La voile enfle son aile,  
La brise va souffler!**

Est-ce dans la Baltique,  
**Dans** la mer Pacifique,

<p>Dans l'île de Java?  Ou bien dans la Norvège,  Cueillir la fleur de neige,  Ou la fleur d'Angsoka?</p> <p>Dites, la jeune belle,  Où voulez-vous aller?</p> <p>Menez-moi, dit la belle,  À la rive fidèle  Où l'on aime toujours.  Cette rive, ma chère,  On ne la connaît guère</p> <p>Au pays des amours.</p>	<p>Dans l'île de Java?  Ou bien est-ce en Norvège,  Cueillir la fleur de neige,  Ou la fleur d'Angsoka?</p> <p>Dites, <b>dites</b>, la jeune belle, <b>dites</b>  Où voulez-vous aller?</p> <p>Menez-moi, dit la belle,  À la rive fidèle  Où l'on aime toujours.  Cette rive, ma chère,  On ne la connaît guère  - <b>Cette rive, ma chère,</b>  <b>On ne la connaît guère</b>  Au pays des amours.  <b>On ne la connaît guère</b>  <b>On ne la connaît guère</b>  <b>Au pays des amours.</b></p> <p><b>Où voulez-vous aller?</b>  <b>La brise va souffler!</b></p>
--	--

FaM

6/8



El poema está escrito en siete estrofas, la primera y la tercera están escritas en 4 versos, la segunda, la cuarta y la sexta están escritas en 6 versos, la quinta y

la séptima están escritas en 2 versos y la sexta está escrita en 6 versos. La primera y tercera tienen una rima A, B, A, B. La segunda, la cuarta y la sexta tienen una rima A, A, B, A, A, B. La quinta y la séptima tienen rima A, A. A partir de este poema Berlioz desarrolla una canción que podemos dividir en parte A, parte B, parte A', parte B', parte A'', parte B'' y parte A''' . La parte A comienza con la orquesta que hace la melodía principal, la cual va a repetir la voz del c.5 al c.9. La parte A (c.5-19) tiene similitud con la parte A' (44-60), sólo que en el tema A' tiene algunas variaciones en la melodía de la voz y el acompañamiento tiene otro ritmo y armonía hasta llegar al c. 50 donde regresa el acompañamiento y la melodía de la voz original. Hay un pequeño puente (c.20-21) que nos lleva a la parte B donde en el tema (b) nos presenta un modelo rítmico en la voz (c.22-25) que repite una cuarta en el c.29-32 (b'). En esta b' repite el texto ("J'ai pur lest une orange...") dos veces haciendo una variación de la melodía excepto en el verso " Pour mousse un séraphin" que repite el modelo melódico una quinta abajo haciendo unas pequeñas variaciones rítmicas. En la parte C usa dos modelos melódicos el primero (c) del c.62 al c.65 y el segundo (c') del c.70 al c.73. Comienza el tema A'' con una expansión del texto y la melodía hasta el c.82 que retoma el giro melódico igual a la parte A (c.7). La parte C' con el tema (c'') c.83, el acompañamiento es el que muestra la melodía y la voz lo retoma en el c.84. En el tema (c''') que va del c.93 al c. 116, retoma el modelo rítmico-melódico del c.62 al c.65 (C, c) en el c. 93-96. El texto " On ne la connait guère" lo repite dos veces (c.105-107) utilizando el mismo modelo melódico, con variaciones rítmicas y armónicas. Del c.108 al c.115 muestra la melodía en la voz ("Au pays des amours" c.108-111) y la repite el acompañamiento (c.112-115). Termina esta canción y el ciclo entero con la parte A''' (117-135) donde reaparecen dos versos que están presentes en toda la canción "Où voulez-vous aller" "La brise va souffler" (c.117-131) en el cual el acompañamiento tiene un modelo rítmico de semicorcheas constante con cambios armónicos, llegando a la tónica. Concluye en silencio en los últimos tres tiempos.

En el siguiente cuadro presento las seis canciones de manera comparativa y debajo una conclusión.

1. <i>Villanelle</i>	2.- <i>Le Spectre de la Rose.</i>	3.- <i>Sur les lagunes.</i>	4.- <i>L'Absence.</i>	5.- <i>Au Cimetière</i>	6.- <i>L'île inconnue</i>
LaM	ReM	Solm	Fa#M	ReM	FaM
2/4	9/8	6/8	3/4	3/4	6/8
Amor Juvenil.	Amor y admiración.	Amor doloroso.	Amor y anhelo.	Amor desolado.	Amor eterno.
Vida.	Vida y muerte.	Muerte.	Muerte.	Muerte.	Muerte y vida.

En el ciclo Gautier plasma tres temas: la vida, la muerte y el amor entre dos personas en diferentes circunstancias. Berlioz lo musicaliza de una manera extraordinaria. La primera canción *Villanelle* es una canción llena de vida y logra plasmar esta idea con la presencia de la primavera, el renacer de la naturaleza junto con un amor ferviente de dos jóvenes. La segunda y la quinta canción *Le Spectre de la Rose* y *Au Cimetière* están escritas en ReM y juegan un papel muy contrastante. En *Le Spectre de la Rose* encontramos los tres temas, una rosa nos cuenta su historia, un hombre la arrancó y la llevó a un baile, la rosa a través de su muerte pudo vivir, vivir y amar a su dueño, mientras que en *Au Cimetière* un hombre está en duelo ya que lamenta la muerte de su amada, sintiendo un amor desolado y al mismo tiempo perturbado por la visión fantasmal de la muerte de su amada. *Sur les lagunes*, la tercera obra, es la única pieza en modo menor del ciclo, en esta canción encontramos un lamento, pero un lamento distinto a *Au Cimetière* ya que un marino se encuentra solo en el mar y lamenta la muerte de su amada sintiendo un amor muy doloroso y desgarrador. En *L'Absence*, pieza cuatro, una persona ama profundamente a otra que ha muerto y anhela fervientemente su regreso. Por último en *L'île inconnue* nuevamente encontramos los tres temas: la vida, la muerte y el amor, un hombre quiere reunirse con su amada y llegar a un lugar donde el amor sea eterno. Considero que la belleza de este ciclo reside en el contraste entre estos tres temas el contexto y el mensaje de cada poema junto con las maravillosas melodías que compuso Berlioz donde logró fundir el texto con la música.

## Traducciones

<b>Villanelle</b>	<b>Villanelle</b>
[Villanelle rythmique] Quand viendra la saison nouvelle, Quand auront disparu les froids, Tous les deux, nous irons, ma belle, Pour cueillir le muguet aux bois;	Cuando llegue la estación nueva, cuando hayan desaparecido los fríos, los dos nos iremos, bella mía, para coger los lirios en el bosque.
Sous nos pieds égrenant les perles, Que l'on voit au matin trembler, Nous irons écouter les merles Siffler.	Bajo nuestros pies desgranando las perlas que se ven por la mañana temblar, iremos a escuchar a los mirlos silbar.
Le printemps est venu, ma belle, C'est le mois des amants béni, Et l'oiseau, satinant son aile, Dit des vers au rebord du nid.	La primavera ha llegado, bella mía; es el mes por los amantes bendecido; y el pájaro, satinando su ala, dice sus versos al borde del nido.
Oh! viens donc sur ce banc de mousse, Pour parler de nos beaux amours, Et dis-moi de ta voix si douce: Toujours!	¡Oh! Ven pues a este banco de musgo, para hablar de nuestros hermosos amores, y dime con tu dulce voz: ¡Siempre!
Loin, bien loin, égarant nos courses, Faisons fuir le lapin caché, Et le daim au miroir des sources Admirant son grand bois penché;	Lejos, bien lejos, extraviando nuestros pasos, hagamos huir al conejo escondido, y al gamo, inclinado en el espejo de la fuente admirando su gran cornamenta;
Puis, chez nous, tout heureux, tout aises, En panier, enlaçant nos doigts,	Luego, en nuestro hogar, felices y contentos, apretando nuestros dedos,

Revenons rapportant des fraises Des bois	volveremos, trayendo canastas de fresas del bosque.  (Fontecha, Mariano)
---	---

<p><b><i>Le Spectre de la Rose</i></b></p> <p>Soulève ta paupière close Qu'effleure un songe virginal, Je suis le spectre d'une rose Que tu portais hier au bal.</p> <p>Tu me pris encore emperlée Des pleurs d'argent de l'arrosoir, Et parmi la fête étoilée Tu me promenas tout le soir.</p> <p>O toi, qui de ma mort fus cause, Sans que tu puisses le chasser, Toutes les nuits mon spectre rose A ton chevet viendra danser:</p> <p>Mais ne crains rien, je ne réclame Ni messe ni De Profundis; Ce léger parfum est mon âme, Et j'arrive du paradis.</p> <p>Mon destin fut digne d'envie; Pour avoir un trépas si beau, Plus d'un aurait donné sa vie, Car j'ai ta gorge pour tombeau,</p> <p>Et sur l'albâtre où je repose</p>	<p><b><i>El espectro de la Rosa</i></b></p> <p>¡Levanta tu párpado cerrado que roza un sueño virginal! Soy el espectro de la rosa que tú llevabas ayer en el baile.</p> <p>Me cogiste cubierta de perlas, fuente de llanto argénteo, y, en la fiesta estrellada, me paseaste toda la noche.</p> <p>¡Oh tú, que de mi muerte fuiste causa, sin que puedas ahuyentarlo, todas las noches acudirá a bailar a tu almohada el espectro de la rosa!</p> <p>Pero no temas nada, pues no reclamo ni siquiera una misa ni De Profundis. Este ligero perfume es mi alma y vengo del paraíso.</p> <p>Mi destino fue digno de envidia, y por tener un destino tan bello más de uno habría dado su vida; pues en tu pecho tengo mi tumba,</p> <p>Y sobre el alabastro donde reposo</p>
--	---

<p>Un poète, avec un baiser, Écrivit: Ci-gît une rose Que tous les rois vont jalouser.</p>	<p>un poeta con un beso escribió: "Aquí yace una rosa que todos los reyes envidiarán"  (Fontecha, Mariano)</p>
--	--

<p><b>Sur les Lagunes</b> Ma belle amie est morte, Je pleurerai toujours; Sous la tombe elle emporte Mon âme et mes amours.  Dans le ciel, sans m'attendre, Elle s'en retourna; L'ange qui l'emmena Ne voulut pas me prendre.  Que mon sort est amer; Ah, sans amour, s'en aller sur la mer!  La blanche créature Est couchée au cercueil; Comme dans la nature Tout me paraît en deuil!  La colombe oubliée, Pleure et songe à l'absent, Mon âme pleure et sent Qu'elle est dépareillée.  Que mon sort est amer; Ah, sans amour, s'en aller sur la mer!  Sur moi la nuit immense</p>	<p><b>En la laguna</b> Mi bella amiga ha muerto, lloraré siempre; ella se lleva a la tumba mi alma y mis amores.  Al cielo, sin esperarme, ella ha regresado; el ángel que se la llevó no quiso llevarme.  ¡Qué amarga es mi suerte! ¡Ah, sin amor irse a la mar!  La blanca criatura está acostada en el ataúd; como en la naturaleza ¡todo parece de luto!  La paloma olvidada llora y sueña con la ausencia; mi alma llora y siente que está descabalada.  ¡Qué amarga es mi suerte! ¡Ah, sin amor irse a la mar!  Sobre mí la noche inmensa</p>
---	---

<p>S'étend comme un linceul; Je chante ma romance Que le ciel entend seul.</p> <p>Ah! comme elle était belle, Et comme je l'aimais! Je n'aimerai jamais Une femme autant qu'elle.</p> <p>Que mon sort est amer; Ah, sans amour, s'en aller sur la mer!</p>	<p>se extiende como un sudario, canto mi romance que únicamente escucha el cielo.</p> <p>¡Ah, qué bella era, y cuánto la amaba! Nunca amaré a una mujer tanto como a ella</p> <p>¡Qué amarga es mi suerte! ¡Ah, sin amor irse a la mar! (Fontecha, Mariano)</p>
--	---

<p><b>Absence</b></p> <p>Reviens, reviens, ma bien-aimée! Comme une fleur loin du soleil. La fleur de ma vie est fermée Loin de ton sourire vermeil.</p> <p>Entre nos cœurs quelle [tant de] distance! Tant d'espace entre nos baisers! Ô sort amer! ô dure absence! Ô grand désirs inapaisés!</p> <p>Reviens, reviens, mon bien-aimée! <i>etc.</i></p> <p>D'ici là-bas, que de campagnes, Que de villes et de hameaux, Que de vallons et de montagnes, A laisser le pied des chevaux!</p>	<p><b>Ausencia</b></p> <p>Regresa, regresa mi amado! Como una flor lejos del sol, La flor de mi vida esta cerrada Lejos de tu sonrisa radiante.</p> <p>Entre nuestros corazones , esa distancia! Tanto espacio entre nuestros besos! Oh suerte amarga, oh cruel ausencia! Oh grandes deseos inasibles!</p> <p>Regresa ...</p> <p>De aquí a allá que las campañas Que las ciudades y las aldeas Que los valles y las montañas Ha dejado los caminos de tus cabellos</p>
--	--

Reviens, reviens, ma bien-aimée!	Regresa...  (Fontecha, Mariano)
----------------------------------	---------------------------------------

<p><b>Au Cimetière</b></p> <p>Connaissez-vous la blanche tombe, Où flotte avec un son plaintif L'ombre d'un if? Sur l'if, une pâle colombe, Triste et seule, au soleil couchant, Chante son chant.</p> <p>Un air maladivement tendre, A la fois charmant et fatal, Qui vous fait mal, Et qu'on voudrait toujours entendre; Un air, comme en soupire aux cieux L'ange amoureux.</p> <p>On dirait que l'âme éveillée Pleure sous terre, à l'unisson De la chanson, Et, du malheur d'être oubliée Se plaint dans un roucoulement Bien doucement.</p> <p>Sur les ailes de la musique On sent lentement revenir Un souvenir; Une ombre de forme angélique, Passe dans un rayon tremblant, En voile blanc.</p>	<p><b>En el cementerio</b></p> <p>¿Conocéis la blanca tumba donde flota con sonido lastimero la sombra de un tejo? Sobre el tejo una pálida paloma, triste y sola en el sol del ocaso, canta su canto:</p> <p>Una melodía enfermizamente tierna, a la vez que encantadora y fatal, que te hace daño y que querrías siempre escuchar; una melodía como el que suspira a los cielos, el ángel del amor.</p> <p>Parece como si la desvelada alma llorase bajo tierra al unísono de la canción; como si de la desdicha de estar olvidada se compadeciera en un arrullo, muy tenue,</p> <p>Sobre las alas de la música. se nota lentamente volver un recuerdo. Una sombra, una forma angelical, pasa sobre un rayo trémulo, con velo blanco.</p>
--	---

<p>Les belles-de-nuit, demi-closes, Jettent leur parfum faible et doux Autour de vous, Et le fantôme aux molles poses Murmure en vous tendant les bras: Tu reviendras!</p> <p>Oh! jamais plus, près de la tombe Je n'irai, quand descend le soir Au manteau noir, Ecouter la pâle colombe Chanter sur la branche de l'if, Son chant plaintif!</p>	<p>Las hermosas noches a punto de cerrarse lanzan su perfume débil y dulce alrededor de ti, y el fantasma de formas volubles murmura extendiéndote los brazos: ¡Tú Volverás!</p> <p>¡Oh, nunca tan cerca de la tumba! Sólo iré cuando la tarde caiga bajo un manto negro, para escuchar a la pálida paloma cantar sobre la punta del tejo su canto lastimero.</p> <p style="text-align: right;">(Fontecha, Mariano)</p>
---	---

<p><b>L'île Inconnue</b></p> <p>Dites, la jeune belle, Où voulez-vous aller? La voile ouvre son aile, La brise va souffler!</p> <p>L'aviron est d'ivoire, Le pavillon de moire, Le gouvernail d'or fin; J'ai pour lest une orange, Pour voile une aile d'ange, Pour mousse un séraphin.</p> <p>Dites, la jeune belle! Où voulez-vous aller? La voile ouvre son aile, La brise va souffler!</p>	<p><b>La isla desconocida</b></p> <p>Decid, bella joven, ¿a dónde queréis ir? La vela infla su ala, la brisa va a soplar.</p> <p>El remo es de marfil, el pabellón de moaré, el timón de oro fino. Tengo por lastre, una naranja; por vela, un ala de ángel; por espuma, un serafín.</p> <p>Decid, bella joven, ¿a dónde queréis ir? La vela infla su ala, la brisa va a soplar.</p>
--	--

<p>Est-ce dans la Baltique,  Sur la mer Pacifique,  Dans l'île de Java?  Ou bien dans la Norvége,  Cueillir la fleur de neige,  Ou la fleur d'Angsoka?</p> <p>Dites, la jeune belle,  Où voulez-vous aller?</p> <p>Menez-moi, dit la belle,  À la rive fidèle  Où l'on aime toujours.  Cette rive, ma chère,  On ne la connaît guère  Au pays des amours.</p> <p>Où voulez-vous aller?  La brise va souffler!</p>	<p>¿Tal vez, al Báltico?  ¿Al mar Pacífico?  ¿A la isla de Java?  ¿O acaso, a Noruega,  para coger la flor de nieve,  o la flor de Angsoka?</p> <p>Decid, bella joven,  ¿a dónde queréis ir?</p> <p>¡Llevadme, dice la bella,  a la orilla fiel  donde se ama siempre!  Esa orilla, querida mía,  nadie la conoce apenas,  pertenece al país de los amores.</p> <p>¿A dónde queréis ir?  La brisa va a soplar.</p> <p>(Fontecha, Mariano)</p>
---	---

### **3. Arias y conjuntos en italiano**

#### **Wolfgang Amadeus Mozart**

Nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791. Su padre Leopold Mozart, que también tuvo una formación musical detectó pronto las facultades extraordinarias de su hijo, así que no dudó en abandonar su profesión de compositor para dedicar su vida a promover la próspera carrera del pequeño Mozart. Los objetivos musicales principales en aquella época fueron ambiciosos, Leopold buscó que la corte apoyara la carrera de Amadeus, viajando por diversos países de Europa. Intentó que algún príncipe o noble tomara a Wolfgang bajo su protección. Este objetivo no se logró, pero lo que sí consiguió fue que Wolfgang tuviera conocimiento musical de alto nivel y esto fue algo que un genio como Mozart supo aprovechar perfectamente.

Cuando regresó con su padre a Salzburgo, sus portentosas habilidades impresionaron al emperador José II, quien sugirió al pequeño Mozart que compusiera una ópera. A la edad de 12 años, Mozart escribió *La finta semplice*, de cuya autoría dudó más de uno en la corte, lo que los hizo creer que el compositor de la ópera era su padre, motivo por el cual dicha ópera no se estrenó en ese momento. Aunque se sabe que ésta no fue la primer ópera que Mozart escribió, su primera ópera fue *Bastien und Bastienne*.

Leopold Mozart, decidió que para conocer a fondo la ópera había que viajar a Italia, así que padre e hijo viajaron a Italia donde tuvo contacto con la ópera barroca. Antes de cumplir quince años, el compositor demostró que había entendido bien los esquemas de la ópera italiana y compuso *Mitridate, Re di Ponto*. A partir de ese momento, se podría decir que la tarea de Mozart consistió en perfeccionar y enriquecer su lenguaje musical hasta llegar a ser la figura inmortal en el mundo de la música.

## ***Las bodas de Fígaro***

Ópera bufa escrita en cuatro actos, compuesta en 1786. Libreto en italiano de Lorenzo Da Ponte, basado en una comedia de escenario de Pierre Beaumarchais, *La folle Journe, ou Le Mariage de Figaro*.

La ópera fue la primera de tres colaboraciones entre Mozart y Da Ponte, sus obras posteriores fueron *Don Giovanni* y *Cosí fan tutte*. Fue Mozart quien seleccionó originalmente la obra de Beaumarchais y la llevó a Da Ponte, quien la convirtió en un libreto en tan solo seis semanas. La ópera *Las Bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, estuvo en un principio prohibida en Viena ya que su libreto aludía a temas políticos. Da Ponte, volvió a escribirlo en italiano poético y eliminó las referencias políticas del libreto original. Así, el libreto fue aprobado por el emperador José II y pudo estrenarse en el Burgtheater de Viena el 1 de mayo de 1786.

Mozart dirigió la orquesta, tocando su fortepiano en las dos primeras actuaciones. En la primera producción tuvieron ocho presentaciones, todas en 1786. En junio de este mismo año, el emperador pidió una actuación especial en el teatro del palacio de Luxemburgo. La ópera fue producida en Praga a partir de diciembre 1786, por la empresa Pasquale Bondini. Esta producción fue un gran éxito, el periódico *Prager Oberpostamtszeitung* la calificó como "una obra maestra", y resaltó que "no hay pieza alguna vez que haya causado tal sensación". (Dimond, pp. 280 - 281). El éxito de la producción de Praga dio lugar a la puesta en marcha de la siguiente ópera de Mozart y Da Ponte: *Don Giovanni*, se estrenó posteriormente en el año 1787.

*Las bodas de Fígaro* es considerada como la piedra angular del repertorio operístico estándar y aparece como el número seis en la lista *Operabase* de las óperas más realizadas en todo el mundo. (Beltrán, Pedro)

A continuación cito las palabras de Blues Leiter sobre Mozart.

Producto del más elevado Clasicismo, la prodigiosa ópera mozartiana nace, se desarrolla y finaliza en los esquemas de la más intelectual forma sonata, sucumbiendo a los principios de una unidad tonal sometida a múltiples variantes (Re mayor). Estas formulaciones musicales encuentran significado en los condicionantes dramáticos de cada personaje aunque quizás nos pueda cegar el espejismo de una aparente sencillez exterior que no refleja sino una complejidad ardua y muy elaborada. La orquesta maneja varios timbres, transformándolos según crece la materia dramática y gracias a esto plasma la voz interior de los personajes. Un ejemplo de ello es el portentoso papel otorgado por Mozart a la sección de maderas dulcemente gobernadas por el clarinete, el instrumento predilecto del compositor. Es una obra maestra inmarchitable que oculta, tras una apariencia engañosa, bombas cargadas de feliz fuerza moral y alegre mensaje social, aspectos en los que Mozart era un verdadero especialista (Blues, Leiter).

### **Personajes**

El Conde de Almaviva, aristócrata sevillano  
Rosina , la Condesa de Almaviva, esposa del Conde  
Susanna, doncella de la Condesa y prometida de Fígaro  
Fígaro, criado del Conde  
Cherubino, paje del Conde  
Marcellina, criada de la Condesa  
Don Bartolo, médico y abogado  
Don Basilio, profesor de música  
Don Curzio, notario  
Antonio, jardinero

### **Tesitura**

Barítono lírico  
Soprano  
Soprano  
Bajo Barítono  
Mezzosoprano  
Mezzosoprano  
Bajo Bufo  
Tenor Ligero  
Tenor  
Bajo

### **Sinopsis de *Las Bodas de Fígaro***

Acto I. Nos encontramos en los alrededores de Sevilla, en el palacio del conde de Almaviva y su esposa Rosina, antigua pupila del doctor Bartolo. Fígaro,

trabaja para el conde y va a casarse con Susanna, doncella y confidente de la condesa. Sin embargo el conde sigue siendo un conquistador y también intenta conquistar a Susanna. Pretende recuperar el antiguo privilegio feudal, abolido por él mismo, de ser el primero en tener intimidad con la recién casada, algo que Susanna sospechaba pero Fígaro no. Aparecen el doctor Bartolo y Marcellina, una antigua criada, quienes reclaman un compromiso matrimonial previo de Fígaro: debe casarse con Marcellina o pagar lo convenido. El doctor Bartolo usa esta situación como venganza por haberle arrebatado a su enamorada (la ahora Condesa) y entregarla al conde. Cherubino un paje enamorado, va de una mujer a otra siendo sorprendido en cada ocasión por el conde, hasta que hartado de su conducta decide mandarlo al ejército.

Acto II. En la habitación de la condesa, Rosina está preparando junto con Susanna y Fígaro una estrategia para provocarle celos al conde y poner en evidencia sus infidelidades. En ella que ha de intervenir Cherubino vestido de mujer. La llegada inesperada del conde (que provoca que Cherubino huya saltando por el balcón) está a punto de desbaratar estos planes. Marcellina, Bartolo y Basilio le plantean al conde la demanda hacia Fígaro, que pretende que Fígaro se case con Marcellina en compensación de una deuda que no le ha pagado. La complicación de este nuevo caso queda en el aire y termina el segundo acto.

Acto III. En una sala del palacio, el conde medita cómo podría obtener los favores de Susanna. La doncella entra a buscar el frasco de sales para la condesa y ante la insistencia del Conde, acepta verlo esa noche en el jardín. Se descubre que Marcellina es en realidad la madre de Fígaro, fruto de sus amores con Bartolo. La alegría y reconciliación general no impiden que la condesa decida continuar con sus planes y dicte a Susanna la carta que delatará al conde (Duetto "Sull'aria"). Se celebran las nupcias de Susanna y Fígaro y de Marcellina y Bartolo ante los labradores del lugar; entre ellos está Cherubino disfrazado de mujer. El conde ordena una gran fiesta para la noche.

Acto IV. Es de noche. En el jardín de los condes de Almaviva van a suceder muchos encuentros, algunos más deseados que otros. Fígaro se encuentra a

Barbarina buscando el broche que ha perdido para devolvérselo a Susanna, con lo cual Fígaro la cataloga inmediatamente de infiel. Marcellina no lo cree y avisará a Susanna de las sospechas de su marido. Fígaro pide a don Basilio, al doctor Bartolo y a don Curzio, que estén atentos por si les llama. Barbarina está citada con Cherubino, y también está escondida. La condesa y Susanna con los vestidos intercambiados también aparecen en el jardín. Cherubino llega, y antes de reunirse con Barbarina, aprovecha el tiempo cortejando a Susanna, es decir a la condesa. El conde lo ve y le quiere dar un escarmiento dándole un golpe, que va a recibir Fígaro, porque Cherubino ha sido más rápido y se ha escondido. El conde corteja a Susanna, o sea a su propia esposa, y le da un anillo. Cuando Fígaro se acerca, ambos se esconden. Susanna decide dar una lección a Fígaro y sabe que su esposo la escucha (Aria “ Deh, vieni non tardar”). Fígaro encuentra a la condesa, es decir a Susanna, pero pronto descubre que en realidad es su mujer. Sabiendo que el conde está por el lugar, deciden vengarse y Fígaro simula un momento amoroso con la falsa condesa. El conde se enfurece y empieza a gritar, mientras Susanna se esconde. Aparecen Basilio, Bartolo y Curzio. El conde abre la puerta del pabellón donde cree que se ha escondido su mujer (Susanna disfrazada), y de ahí salen Cherubino, Barbarina, Marcellina. Finalmente Susanna le pide perdón a su marido, que muy digno se lo niega. Entonces aparece la verdadera condesa, dispuesta a perdonar, y el conde ya no tiene otra salida que pedir él mismo perdón. Todos celebran gozosos un final feliz después de tanto enredo.

### **Aria “ Deh vieni, non tardar ”**

Como ya mencionamos en la sinopsis, esta aria pertenece al IV acto, y el personaje que la interpreta es Susanna (soprano).

Susanna es doncella y cómplice de la Condesa, prometida de Fígaro y objeto de deseo del Conde. Como personaje, es la viva representación de la coquetería y de la feminidad. Es temperamental, avispada y encantadora. Juega con el peligro, aunque, en el fondo, está calculado para conseguir su objetivo, casarse con Fígaro (Pignataro, Anna, p.7).

A continuación presento el texto y la traducción del aria, posteriormente un análisis musical de la misma.

<p>SUSANNA</p> <p>Giunse alfin il momento che godrò senz'affanno in braccio all'idol mio.</p> <p>Timide cure, uscite dal mio petto, a turbar non venite il mio diletto!</p> <p>Oh, come par che all'amoroso foco l'amenità del loco, la terra e il ciel risponda, come la notte i furti miei seconda!</p> <p>Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella, vieni ove amore per goder t'appella, finché non splende in ciel notturna face, finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.</p> <p>Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura, che col dolce sussurro il cor ristaura, qui ridono i fioretti e l'erba è fresca, ai piaceri d'amor qui tutto adesca.</p> <p>Vieni, ben mio, tra queste piante ascose, ti vo' la fronte incoronar di rose.</p>	<p>SUSANNA</p> <p>Llegó al fin el momento en que gozaré sin inquietud en brazos de mi ídolo.</p> <p>¡Tímidos desvelos!, ¡salid de mi pecho!, no vengáis a turbar mi deleite.</p> <p>¡Oh, cómo parece que al amoroso ardor, la amenidad del lugar la tierra y el cielo respondan! ¡Cómo secunda la noche mis secretos!</p> <p>¡Ah, ven, no tardes, oh bien mío! ¡Ven a donde el amor para gozar te llama!, mientras luzca en el cielo la antorcha, y el aire esté sombrío, y el mundo calle.</p> <p>Aquí murmura el arroyo, aquí bromea el aura que con dulce susurro el corazón conforta.</p> <p>Aquí ríen las flores y la hierba es fresca, aquí todo invita a los placeres del amor.</p> <p>Ven, bien mío, entre estas plantas ocultas, Te quiero coronar la frente de rosas.</p> <p style="text-align: right;">(Torregosa Sánchez, Rafael)</p>
--	---

Recitativo

Aria

4/4 R  
(1-24)

6/8 A  
(25-44)

B  
(45-56)

C  
(57-74)

1	12	17	25	37	40	45	51	57	67	74
I	I-V	I-V7	I	I	V7	I	V7	V7	IV- V-I	I
(DoM)	(lam)	(FaM)			(DoM)		(FaM)			

En el recitativo (R) encontramos tres secciones la primera del c.1 al c.11, la segunda del c.12 al c.16 y la tercera del c.17 al c.24 escritos en 4/4. El recitativo sirve de introducción al aria, Susanna está muy emocionada porque al fin llega el momento de casarse con su amado y al mismo tiempo está muy nerviosa. En la primer sección del recitativo, Mozart nos presenta la melodía de la orquesta en DoM (c.1-4), es una melodía muy brillante en la cual anticipa la emoción de Susanna por ver a Fígaro “Giunse al fin il momento...” (c.1-11). Del c.8 al c.11 Mozart utiliza el mismo tema brillante de la primera parte (c.1-4). Aparece la segunda sección con la voz en lam (c. 12-16), el texto de esta sección “ Timide cure uscite dal mio petto ...” va de la mano con el vi grado y el color que logra Mozart es un color de miedo, oscuro. En la tercera sección (c.17-24) el compositor hace otro cambio armónico, ahora se va a FaM. En esta sección encontramos paz y tranquilidad ya que todo es perfecto para que Susanna se encuentre con su amado, tan perfecto que hasta la noche secunda sus secretos. Termina el recitativo en FaM, tonalidad en la que está escrita el aria.

El aria tiene tres partes escritas en 6/8. La primera parte, parte A (c.25-44) y la segunda parte, parte B (c. 45-56) tienen cuatro versos y la rima de estos versos es A, A, B, B. La última parte, parte C (c.57-74) tiene dos versos y la rima de estos versos es A, A. En el aria Susanna expone sus sentimientos y describe el encanto del espacio donde se encuentra, dedica sus palabras, en cuerpo y alma, a su amado Fígaro. En la parte A del aria, Mozart nos muestra la melodía principal en la orquesta del c.25 al c. 30, después la voz toma la batuta del c.31 al c.36. Del c.37 al c.49 la línea melódica tiene algunas variantes, en el c.40 se instala en la región dominante (DoM) y es hasta la parte B (c.52) donde regresa a la tónica. En el aria la orquesta tiene un motivo melódico escrito con semicorcheas y corcheas que se encuentra en la parte A del c.29 al c.30 (ejemplo 1a), en la parte B del c.43 al c.44 (ejemplo 1b) y en la parte C del c.73 al c.74 (ejemplo 1c) el cual podríamos relacionar con la emoción de Susanna por ver a Fígaro. El aria abarca un registro amplio para una soprano, se necesitan graves sólidos (ejemplo 2, c.39-40) y buenos agudos (ejemplo 3,

c.64-65), por lo que se necesita flexibilidad y un buen apoyo diafragmático para sostener el sonido.

Ejemplo 1a. “ Deh vieni, non tardar ” (c.25-31)

Andante

Прк.  
Deh,

*p*

Ejemplo 1b. “ Deh vieni, non tardar ” (c.42-45)

ты на нас зри ра-я.  
bruaa,el mon-do ta-se.

Дав-  
Qui

Ejemplo 1c. “ Deh vieni, non tardar ” (c.71-75).

мне вол-ну-ет!  
-паг di go-vel

зат-я. Взой-дёт на не-бе-са лу-на зла-та-я,  
-pel-la, fin-chè non splendein ciel nottur-na fa-se

Ejemplo 2. “ Deh vieni, non tardar ” (c.37-40).

зат-я. Взой-дёт на не-бе-са лу-на зла-та-я,  
-pel-la, fin-chè non splendein ciel nottur-na fa-se

Ejemplo 3. “ Deh vieni, non tardar ” (c.63-66).

### Dueto “ Sull’ aria? Che soave zeffiretto ”

Como ya dijimos en la sinopsis, este dueto se encuentra en el III acto de la ópera. Los personajes del dueto son: la Condesa de Almaviva y Susanna (dueto para dos sopranos).

La Condesa de Almaviva, de nombre Rosina, esta devastada por las infidelidades de su marido el Conde y planea ponerlo en evidencia. Es un maravilloso personaje al estilo de las grandes heroínas mozartianas. Soprano (Pignataro, Anna, p.7).

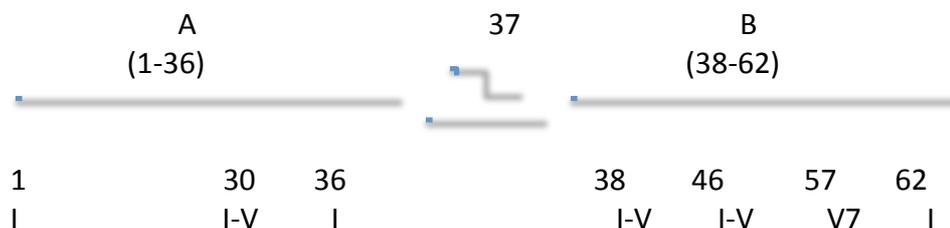
Al comienzo del tercer acto la Condesa le pide a Susanna que hable con el Conde y le proponga una cita en el jardín. Para poder llevar a cabo esta petición la Condesa le dicta a Susanna una carta (“ Sull’aria? Che soave zeffiretto ”) donde especifica el lugar de la cita y la doncella en forma de eco repite y escribe lo que la Condesa le dicta.

A continuación presento el texto y la traducción del dueto, posteriormente un análisis musical del mismo.

SUSANNA (scrivendo) Sull’aria ?...	SUSANNA (escribiendo) ...¿sobre el aria?.
CONTESSA	CONDESA

(detta)	(dicta)
Che soave zeffiretto...	Qué suave céfiro...
SUSANNA (ripete le parole della contessa)	SUSANNA (repite las palabras de la condesa)
Zeffiretto...	...céfiro,
CONTESSA Questa sera spirerà...	CONDESA ...esta noche soplará...
SUSANNA Questa sera spirerà...	SUSANNA ...esta noche soplará
CONTESSA Sotto i pini del boschetto.	CONDESA ...bajo los pinos del bosquecillo...
SUSANNA Sotto i pini...	SUSANNA Bajo los pinos
CONTESSA Sotto i pini del boschetto.	CONDESA ...bajo los pinos del bosquecillo.
SUSANNA Sotto i pini...del boschetto...	SUSANA bajo los pinos... del bosquecillo.
CONTESSA Ei già il resto capirà.	CONDESA Ya el resto comprenderá.
SUSANNA Certo, certo il capirà	SUSANA Certo, cierto, el comprenderá. (Torregosa Sánchez, Rafael)

SibM  
6/8



El texto tiene dos estrofas, la primera y la segunda tienen cuatro versos y una rima A, A, B, B. La primera estrofa, parte A, tiene dos secciones una del c.1 al c.29 y otra del c.30 al c.36. La segunda estrofa, parte B, tiene dos secciones y una coda final, la primera del c.30 al c.45, la segunda del c.46 al c.57 y la coda final del c.57 al c. 62. El dueto está compuesto por una melodía acompañada. Las melodías del oboe se van entrelazando con la voz en la primera sección de la parte A (c.1-c.29). En la segunda sección tenemos sólo dos voces, la de Susanna y la Condesa que cantan a eco (c.30-33) y culminan este estribillo cantando al mismo tiempo cada una con su melodía (c.34-36). En el c.37 culmina la parte A en el tiempo uno y a su vez ese tiempo uno ya pertenece al comienzo de la parte B (ejemplo 4 c.37). En la primera sección de la parte B (c.37-45) Mozart repite la melodía inicial del oboe (c.1-2 y c.37-38) pero en esta ocasión la Condesa interrumpe la melodía del oboe y Susanna interrumpe la melodía de la Condesa haciendo así un stretto (ejemplo 5, c.37-41). En la segunda sección de la parte B (c.46-56), tenemos sólo dos voces al igual que en la parte A; Susanna y la Condesa cantan a eco pero esta vez Susanna interrumpe a la Condesa haciendo nuevamente un stretto entre las dos voces (c.46-49). Ambas terminan esta sección cantando al mismo tiempo, cada una con su melodía (c.50-56). El compositor hace una coda final (c.57-62) donde sólo hay dos voces, la de Susanna y la Condesa (c.57-59) y culminan este dueto cantando juntas (c.60-62).

Ejemplo 4. " Sull'aria " (с.33-37).

друг ко мне при - дёт! (Вместе читают написанное) Жду, лишь  
ser - to il са - pi - га. Че во .

друг ко мне при - дёт! Э - то пе - сня на го - лос  
re - sto са - pi - га. Can.zo.net.ta sull' a - ria,

Ejemplo 5. " Sull'aria " (с.33-42).

друг ко мне при - дёт! (Вместе читают написанное) Жду, лишь  
ser - to il са - pi - га. Че во .

друг ко мне при - дёт! Э - то пе - сня на го - лос  
re - sto са - pi - га. Can.zo.net.ta sull' a - ria,

только ве - те - ро - чек... близ каш - та - нов на лу -  
a - ve zef - fi - ret - to ... sot - to i pi - ni del bos.

жду, лишь только ве - те - ро - чек...  
ques - ta se - ra spi - re - га,

## Gaetano Donizetti

Domenico Gaetano Maria Donizetti, nació en Bérgamo el 29 de noviembre de 1797, mismo año en el que nacía el compositor Franz Schubert, y murió el 8 de abril de 1848. Cinco años antes nació Gioachino Rossini, meses más tarde de la muerte de W. Amadeus Mozart. Dicho de otra manera: el mundo que van a vivir los dos italianos y el austríaco será el de la transición del Neoclasicismo (el Clasicismo musical) al Romanticismo (Clément, F, p.11).

Nacido en el seno de una modesta familia sin particular interés en la música, Donizetti tuvo la enorme fortuna de entrar en contacto a sus nueve años con el compositor bávaro Johann Simon Mayr, prolífico autor de óperas en estilo italiano que por entonces ejercía de maestro de capilla en la catedral de Bérgamo. Mayr, no sólo le proporcionó provechosas clases teóricas, que le formarían el espíritu del clasicismo vienés (Haydn, Mozart y el joven Beethoven, este último aún en vías de realizar su gran revolución), sino que además, financió parcialmente su desplazamiento al Liceo Musical de Bolonia para estudiar con el prestigioso Stanislao Mattei, a su vez maestro de Rossini.

En su trayectoria estudiantil mostró algunas habilidades en la escritura vocal, fundamentalmente con la obra musical: *Il Pigmalione*, la cual se presentó años más tarde. A los veintiún años, Mayr, logró que el teatro San Luca de Venecia le brindara la oportunidad de presentar otra de sus óperas: *Enrico di Borgogna* (1818).

En 1828, se convirtió en el director del Teatro Real de Nápoles, cargo en el que permaneció durante diez años. En este periodo presentó con éxito *L'esule di Roma* (Nápoles, 1828) y sobre todo, de *Anna Bolena* (Milán, 1830), título que no sólo evidencia una definición en su estilo, sino que además le abre las puertas de la fama en Europa. Donizetti, se coloca entonces en la primer línea de la lírica italiana. Gracias a ello, el compositor entró en su más fructífera etapa: *L'elisir d'amore* (Milán, 1832), *Lucrezia Borgia* (Milán, 1833), *Maria Stuarda* (Milán, 1835), *Lucia di Lammermoor* (Nápoles, 1835) y *Roberto Devereux* (Nápoles, 1837).

Más tarde por desgracia, las circunstancias personales de Donizetti se tornan difíciles ya que entre 1835 y 1836 mueren sus padres; en julio de 1837 su esposa Virginia Vasselli fallece cuando intentaba dar a luz con tan sólo veintinueve años. Y el mismo Donizetti, que tenía cuarenta, ya había reconocido hacía tiempo en sí mismo los síntomas de la sífilis que probablemente había generado los problemas de su esposa. Ese mismo año, 1837, se convirtió en el director del Conservatorio de Nápoles, donde llevaba algunos años impartiendo clases de contrapunto. El italiano decide emigrar y siguiendo los pasos de Rossini se va a trabajar a París. En la capital francesa va a permanecer desde octubre de 1838 hasta casi el final de sus días.

Durante los tres primeros años se limitó a reponer viejos títulos sin componer nada nuevo, pero volvió a recuperar el pulso creativo con obras como *La fille du régiment* (Opéra-Comique, 1840) o *La favorite* (Théâtre de l'Académie Royale de Musique, 1840), bien recibidas por el público parisino, al tiempo que La Scala vuelve a requerir sus servicios con *Maria Padilla* (Milán, 1841).

En 1842, sus horizontes se amplían con una apetecible propuesta de la corte imperial vienesa, ofreciéndole un trabajo no sólo bien remunerado sino también lo suficientemente flexible como para permitirle cumplir con sus otros compromisos. De este modo puede escribir *Linda di Chamounix* y *Maria di Rohan* para la capital austrohúngara (1842 y 1843). Donizetti fallece a los cincuenta años de edad (Clement F, p.12)

### ***El elixir de amor***

Ópera en dos actos, libreto en italiano de Felice Romani, basado en el libreto *Le philtre* (1831). Fue estrenada el 12 de mayo de 1832 en el Teatro della Cannobianna de Milán, con gran éxito. De ahí pasó rápidamente a todos los teatros del mundo.

A finales del s.XVIII y principios del s.XIX destaca en Italia el estilo del “Bel canto”, género que persigue la belleza vocal y a la cual se subordina el resto.

*El elixir de amor* es uno de los hitos del “Bel canto”, destacando sus bellas líneas vocales; la melodía de la orquesta acompaña a la voz y se logra en parte, gracias al empleo de los coros, dando lugar a una composición admirablemente melódica y estructurada (Osborne C, 1927, pp. 209-212).

En un trabajo sobre Donizetti, publicado en 1983 en Bérghamo por Guglielmo Barblan y Bruno Zanolini, los musicólogos nos relatan que esta ópera es la única de toda la extensa producción de Donizetti que incluye la palabra *amore* en el título.

*El elixir de amor* no es aún una creación romántica centrada en el sentimiento amoroso como lo serían casi todas las óperas que Donizetti escribiría en los años siguientes de su breve carrera. Es todavía una ópera bufa, escrita en unos años en los que esta creciente urgencia amorosa del romanticismo estaba acabando rápidamente con el género cómico. Diez años más tarde Donizetti preparará su última ópera bufa, *Don Pasquale*, en París, ya no lo hará espontáneamente, sino como una especie de homenaje a un género que prácticamente ha desaparecido, y sitúa la acción y los personajes conscientemente en un pasado social de peluca y antiguo régimen (*Don Pasquale* es noble y no trabaja, y su sobrino Ernesto tampoco).

*El elixir de amor* es aún una creación espontánea, extraída de una pieza teatral. El gran hallazgo que hizo Donizetti en esta ópera es haber sabido crear unos personajes que no eran los de la antigua tradición. Supo mezclar en su nueva creación bufa una dosis de sentimentalismo prerromántico suficientes para distinguir a esta creación de cualquiera de sus producciones anteriores y de cualquier otra ópera bufa de aquellos años. Hizo del tenor (la figura amorosa de la ópera bufa) un labrador analfabeto. La comicidad del personaje radicará en su primitivismo, en su falta de habilidad para desenvolverse en una sociedad más evolucionada que él (Alier, Roger, pp. 156-170).

<b>Personajes</b>	<b>Tesitura</b>
Nemorino, un simple campesino, enamorado de Adina	Tenor
Adina, una terrateniente rica	Soprano
Belcore, un sargento	Barítono
Doctor Dulcamara, un charlatán itinerante	Bajo
Giannetta, amiga de Adina	Soprano
Campesinos, soldados de Belcore	

### **Sinopsis de *El elixir de amor***

País Vasco a finales del siglo XVIII.

Acto I. Adina, es pretendida por el sargento Belcore y por Nemorino, un campesino no muy inteligente y algo tímido. Adina coquetea con el militar y rechaza a Nemorino. Ella está leyendo un libro y recita riendo la leyenda de Tristan e Isolda, y del filtro mágico a partir del cual Iseo se hizo irresistible para Tristán. Luego, aparecen en escena el Doctor Dulcamara y un criado. Ambos anuncian un elixir para el amor, aunque en realidad, es un fraude, sólo se trata de vino. Nemorino bebe una botella entera de una sentada. Como buena mujer coqueta, Adina quiere que Nemorino la cele y para lograrlo se compromete con Belcore. Nemorino está seguro de que Adina caerá en sus brazos gracias al elixir y se burla del compromiso, provocando el enfado de Belcore. Llega una orden donde la guardia debe abandonar la aldea el día siguiente. Esto provoca que se adelante la ceremonia a ese mismo día. Nemorino, pide a la joven que espere al menos un día, pero es en vano; todos se burlan de él y se regocijan de poder asistir al banquete, mientras el joven se queja amargamente de su suerte.

Acto II. Todo está preparado para celebrar la boda, pero Adina decide postergarla hasta que lleguen todos los invitados, incluyendo a Nemorino. El campesino está empeñado en obtener otra dosis del supuesto elixir para conseguir el amor de Adina pero ya no tiene dinero. Nemorino, se encuentra

con Belcore y al ver que necesita urgentemente el dinero, le ofrece alistarse en el ejército donde conseguirá veinte escudos. El campesino firma el contrato y sale corriendo en busca de Dulcamara. Nemorino ha heredado una gran fortuna de su tío que recién ha muerto, por lo que se ha convertido en un buen partido y las muchachas intentan conquistarlo. El joven está convencido de que esa actitud se debe al efecto de la nueva botella de elixir que se acaba de tomar, pues él desconoce la nueva noticia. Dulcamara y Adina entran y al ver el cuadro se asombran. La joven está confundida pues no entiende cómo Nemorino no está deprimido por su próxima boda y el doctor empieza a creer en la virtud milagrosa de su elixir. Las muchachas se llevan a Nemorino al baile. Quedan solos Dulcamara y Adina, el doctor le cuenta que le vendió al joven el elixir milagroso de la reina Iseo y que éste sacrificó su libertad alistándose para conseguir el dinero necesario para comprarlo. Adina comprende la situación y acepta que está enamorada de Nemorino. Cuando el doctor le ofrece el elixir se niega a aceptarlo pues sabe lo que tiene que hacer para que el joven vuelva a su lado (Duetto “Quanto amore! ed io spietata!”) cuando se marchan aparece Nemorino, meditando sobre el cambio que ha visto en Adina pero continúa haciéndose el indiferente cuando llega, esperando que ella le declare su amor. La joven únicamente le restituye el contrato que le ha vuelto a comprar a Belcore para que Nemorino no abandone la aldea, pero el muchacho se lo devuelve diciéndole que prefiere morir soldado si ella no lo ama, (Aria “ Prendi; per me sei libero”). Entonces ella le declara su amor. Nemorino enloquece de felicidad y abraza a Adina. En ese momento aparecen Belcore, sus soldados, Dulcamara y los aldeanos. El doctor revela la noticia de la muerte del tío de Nemorino, así como la gran herencia que éste acaba de recibir. Todos festejan el compromiso de los novios y Dulcamara proclama que todo se debe a su maravilloso elixir.

### **Aria “ Prendi; per me sei libero ”**

Como se dijo en la sinopsis, esta aria pertenece al II acto y el personaje que la interpreta es Adina (soprano).

El personaje de Adina (cuyo nombre se parece peligrosamente a la palabra “ladina”)<sup>4</sup> nos recuerda que para ser una pícara caprichosa se necesitan grandes dosis de inteligencia e independencia económica. A este personaje, se le ha añadido un contrapunto de sensibilidad. En primer lugar, rechaza frívolamente el amor que le declara Nemorino y acepta casarse con Belcore (que de “corazón bello” no parece tener mucho) casi sin conocerle. Pero poco a poco acepta el amor que siente por Nemorino. (Sandoval Díez, Eva. p.4)

Adina compró la patente que libera a Nemorino de sus obligaciones militares. Nemorino tiene que hacer esfuerzos para no demostrar la alegría que siente. Espera a que Adina le diga que lo quiere pero ella no lo hace. Nemorino, le dice que como no lo ama, prefiere morir como soldado, además se siente engañado por el elixir que le vendió Dulcamara. Adina le dice que Dulcamara no le engañó y que ella lo ama también. Belcore, el sargento, ha sido derrotado en el terreno amoroso por lo que él y su regimiento deciden abandonar el pueblo. Dulcamara también, no sin antes volver a cantar las excelencias de su elixir dejando a la pareja de enamorados contentos y felices.

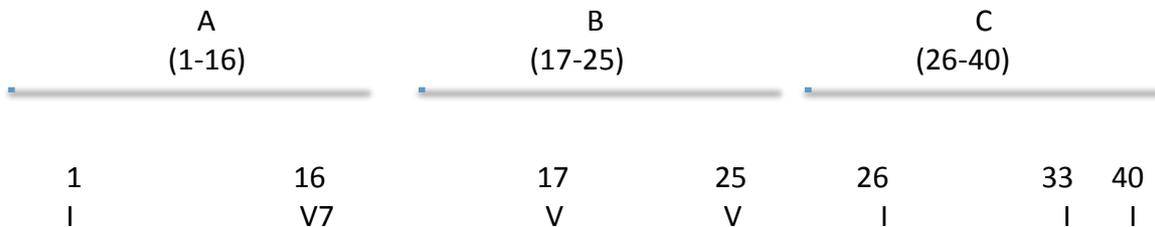
A continuación, presento el texto y la traducción del aria, posteriormente un análisis musical de la misma.

<p>ADINA Prendi; per me sei libero: resta nel suol natio, non v'ha destin s'io che non si cangi un dì.  (gli porge il contratto)  Qui, dove tutti t'amano, saggio, amoroso, onesto,</p>	<p>ADINA Toma: gracias a mí eres libre, quédate en el suelo patrio, no hay destino por malo que sea que no pueda cambiar en un solo día.  (le da el contrato de alistamiento)  Aquí, donde todas te aman, discreto, amoroso, honesto;</p>
---	---

<sup>4</sup> ladino, -na adj. Se aplica a la persona que actúa con astucia y disimulo para conseguir lo que se propone. (*Diccionario Oxford*)

sempre scontento e mesto no, non sarai così.	pero siempre triste e infeliz. No, ya no será más así.  (Acevedo Maximiliano, Ariel)
---	---

FaM  
2/4



El texto tiene dos estrofas. La primera tiene cuatro versos y la rima de estos versos es A, B, B, C. La segunda tiene los mismos versos y la misma rima que la primera estrofa. El aria tiene tres partes. En la primera parte, parte A (c.1-16) Donizetti utiliza los cuatro versos de la primera estrofa. En la segunda parte, parte B (c.17-25) el compositor utiliza los dos primeros versos de la segunda estrofa. En la tercera parte, parte C (c.26-40) Donizetti utiliza los dos últimos versos de la segunda estrofa. En la parte A la orquesta muestra primero el tema del c.1 al 7, la voz lo retoma del c.8 al c.12 y lo repite con algunas variaciones del c.13 al 16. La parte B se instala en la dominante, desarrolla un nuevo tema en la voz y termina con una cadenza que tiene un rango de do3 a do4. Hay un pequeño puente en la anacrusa al c.26 que nos lleva a la tónica. La parte C tiene una sección y una coda final. La sección que va del c.26 al c.33 tiene similitud con la parte B, ya que utiliza los mismos grados armónicos con algunas alteraciones (I-V-I-V-I-VI- V-V) pero la melodía vocal y el acompañamiento son completamente diferentes. En la coda final el compositor repite la cadencia (I-VI-II-V) (c.33-36) y le agrega un final (VI- V-V-I), la melodía del c.33 al c.36 es casi la misma con algunas variaciones melódicas y rítmicas; termina con una cadenza y resuelve a la tónica (c.38-40). En la cadenza final podemos apreciar que se requiere el dominio de 2 octavas, de do4 a do6; es un rango bastante amplio. Como requisito por ser aria bel cantista la cadenza y el aria en sí debe estar cantada con un perfecto legato. El aire juega un papel muy importante ya que en los adornos, coloraturas y cadenzas se necesita una buena distribución del aire en la frase y un mejor

control técnico para el lucimiento de la voz (ejemplo 6 c.23-25). La orquesta acompaña a la voz con un ritmo constante de corcheas en el primer tiempo del bajo y de dieciseisavo. La orquesta tiene un motivo de dieciseisavos con staccato del c.6 al c.7 (ejemplo 7a) y del c.17 al c.18 (ejemplo 7b) que podríamos relacionar con las ansias que tiene Adina por declararle su amor a Nemorino.

Ejemplo 6." Prendi per me sei libero ". (c.23-25)

A musical score for Example 6, showing vocal and piano parts for measures 23-25. The vocal line includes the lyrics "sag-gio, ne-sto, ah!" and "hon-est, clever, ah!". The piano accompaniment features a steady eighth-note rhythm in the bass and sixteenth-note staccato patterns in the treble.

Ejemplo 7a. "Prendi per me sei libero" (c.5-8)

A musical score for Example 7a, showing Adina's vocal line and piano accompaniment for measures 5-8. The vocal line includes the lyrics "Prendi; Take it:". The piano accompaniment features a steady eighth-note rhythm in the bass and sixteenth-note staccato patterns in the treble.

Ejemplo 7b."Prendi per me sei libero" (c.13-22).

A musical score for Example 7b, showing vocal and piano parts for measures 13-22. The vocal line includes the lyrics "non v'ha destin sì ri-o, che non si can-gi un dì resta." and "des-tin -y may con-found you, but will be better one day, stay here.". The piano accompaniment features a steady eighth-note rhythm in the bass and sixteenth-note staccato patterns in the treble. A box highlights measure 22, which is marked with the number 72.



### Dueto “ Quanto amore! Ed io spietata! “

Como ya dijimos en la sinopsis, este dueto se encuentra en el II acto de la ópera. Los personajes del dueto son: Adina y Dulcamara (soprano y bajo).

Dulcamara es un charlatán ambulante, avaro y sin escrúpulos, pero con grandes habilidades para la manipulación psicológica, es el puente entre Adina y Nemorino.

Su nombre surge de los vocablos dulce y amaro, ‘dulce’ y ‘amargo’, como el vino de Burdeos, que es lo que en realidad contiene el ‘milagroso’ elixir del amor. Sus brebajes ejercen un efecto placebo perfectamente calculado que dan seguridad y confianza a quien los compra. Dosis de decisión que abren los caminos de la felicidad. Tanto es así que podemos considerar que su elixir es un personaje más de la comedia, no sólo porque da título a la obra, sino porque la propia pócima sufre una evolución. (Sandoval Díez, Eva, p.5)

Al principio sólo Nemorino cree en ella, pero a lo largo de la trama la botella de vino tinto da tan buenos resultados que todos quieren un frasco. El filtro funciona como desencadenante de pasiones latentes que los personajes no habrían sido capaces de expresar sin su presencia. (Sandoval Díez, Eva, p.5)

En este dueto Adina ve lo que ha hecho con su actitud caprichosa: ha perdido a Nemorino. Dulcamara le dice que pruebe el elixir, y tendrá a un hombre rico, poderoso, etc., pero Adina reconoce finalmente que sólo quiere a Nemorino. Dulcamara insiste en que necesita de su licor. Sin embargo, Adina está muy

segura de sus armas de mujer. Dulcamara reconoce que Adina conoce los secretos del amor mejor que él.

A continuación presento el texto y la traducción del dueto, posteriormente un análisis musical del mismo.

<p>ADINA (fra sé) Quanto amore! Ed io, spietata, tormentai sì nobile cor!</p>	<p>ADINA (para sí) ¡Cuánto amor! ¡Y yo, cruel, atormento a tan noble corazón!</p>
<p>DULCAMARA (fra sé) Essa pure è innamorata: ha bisogno del liquor.</p>	<p>DULCAMARA (para sí) Ella también se ha enamorado: necesita urgentemente el licor</p>
<p>ADINA Dunque... adesso... è Nemorino in amor sì fortunato!</p>	<p>ADINA ¡Entonces... así pues... Nemorino ¡es afortunado en el amor!</p>
<p>DULCAMARA Tutto il sesso femminile è pel giovine impazzato.</p>	<p>DULCAMARA Todo el sexo femenino por el jovencito está enloquecido.</p>
<p>ADINA E qual donna è a lui gradita? Qual fra tante è preferita?</p>	<p>ADINA ¿Y a qué muchacha ama él? ¿Cuál de entre todas es la preferida?</p>
<p>DULCAMARA Egli è il gallo della Checca tutte segue; tutte becca.</p>	<p>DULCAMARA Es como el gallo del corral, a todas sigue, a todas galantea.</p>
<p>ADINA (fra sé)</p>	<p>ADINA (para sí)</p>

<p>Ed io sola, sconsigliata  possedeo quel nobile cor!</p> <p>DULCAMARA  (fra sé)  Essa pure è innamorata:  ha bisogno del liquor.</p> <p>(a Adina)</p> <p>Bella Adina, qua un momento...  più dappresso... su la testa.  Tu sei cotta... io l'argomento  a quell'aria afflitta e mesta.  Se tu vuoi?...</p> <p>ADINA  S'io vo'? Che cosa?</p> <p>DULCAMARA  Su la testa, o schizzinosa!  Se tu vuoi, ci ho la ricetta  che il tuo mal guarir potrà.</p> <p>ADINA  Ah! dottor, sarà perfetta,  ma per me virtù non ha.</p> <p>DULCAMARA  Vuoi vederti mille amanti  spasimar, languire al piede?</p> <p>ADINA</p>	<p>¡Y yo sola, insensata,  rechacé tan noble corazón!</p> <p>DULCAMARA  (para sí)  Ella también se ha enamorado,  necesita urgentemente el licor.</p> <p>(a Adina)</p> <p>¡Bella Adina! Espera un momento...  ven más cerca... levanta la cabeza.  Estás confundida...  lo sé por ese aire afligido y abatido.  ¿Si tú lo deseas?...</p> <p>ADINA  ¿Si deseo qué... qué cosa?</p> <p>DULCAMARA  ¡Levanta la cabeza, caprichosa!  Si lo deseas, tengo la receta,  que podrá curar tu mal.</p> <p>ADINA  ¡Ah, doctor! Sería estupendo,  pero para mí no hay virtud que valga.</p> <p>DULCAMARA  ¿Quieres ver miles de amantes  afligidos y lánguidos a tus pies?</p> <p>ADINA</p>
---	---

<p>Non saprei che far di tanti: il mio core un sol ne chiede.</p> <p>DULCAMARA Render vuoi gelose, pazze donne, vedove, ragazze?</p> <p>ADINA Non mi alletta, non mi piace di turbar altrui la pace.</p> <p>DULCAMARA Conquistar vorresti un ricco?</p> <p>ADINA Di ricchezze io non mi picco.</p> <p>DULCAMARA Un contino? Un marchesino?</p> <p>ADINA Io non vo' che Nemorino.</p> <p>DULCAMARA Prendi, su, la mia ricetta, che l'effetto ti farà.</p> <p>ADINA Ah! dottor, sarà perfetta, ma per me virtù non ha.</p> <p>DULCAMARA Sconsigliata! E avresti ardire</p>	<p>No sabría qué hacer con tantos, mi corazón sólo a uno quiere.</p> <p>DULCAMARA ¿Deseas poner locas de celos a doncellas, esposas e incluso viudas?</p> <p>ADINA No me tienta, no me place, de turbar a otras la paz.</p> <p>DULCAMARA ¿Conquistar quieres a un rico?</p> <p>ADINA Las riquezas no me preocupan.</p> <p>DULCAMARA ¿Un conde? ¿Un marqués?</p> <p>ADINA Yo sólo quiero a Nemorino.</p> <p>DULCAMARA Toma, pues, mi receta, que te hará el efecto deseado.</p> <p>ADINA ¡Ah, doctor! Sería estupenda: pero para mí no hay virtud que valga.</p> <p>DULCAMARA ¡Desconfiada!</p>
--	--

<p>di negare il suo valore?</p> <p>ADINA  lo rispetto l'elisire,  ma per me ve n'ha un maggiore:  Nemorin, lasciata ogni altra,  tutto mio, sol mio sarà.</p> <p>DULCAMARA  (fra sé)  Ahi! dottore, è troppo scaltra:  più di te costei ne sa.</p> <p>ADINA  Una tenera occhiatina,  un sorriso, una carezza,  vincer può chi più si ostina,  ammollir chi più ci sprezza.  Ne ho veduti tanti e tanti,  presi cotti, spasimanti,  che nemmanco Nemorino  non potrà da me fuggir.  La ricetta è il mio visino,  in quest'occhi è l'elisir.</p> <p>DULCAMARA  Sì lo vedo, o briconcella,  ne sai più dell'arte mia:  questa bocca così bella  è d'amor la spezieria:  hai lambicco ed hai fornello  caldo più d'un Mongibello  per filtrar l'amor che vuoi,</p>	<p>¿Crees que no tiene valor alguno?</p> <p>ADINA  Yo respeto el elixir,  pero para mí hay otro mejor:  Nemorino, a todas las otras dejará,  y todo mío, solo mío será.</p> <p>DULCAMARA  (aparte)  ¡Ah! ¡Doctor! Es muy astuta;  ésta sabe más que tú.</p> <p>ADINA  Una tierna miradita,  una sonrisa, una caricia,  es capaz de vencer hasta al más obstinado  y ablandar incluso al más duro.  He visto tantos y tantos suspirando  y aferrados como locos a mis pies,  que Nemorino seguro  no podrá huir de mí. No.  La receta es mi mirada,  en estos ojos está el elixir.</p> <p>DULCAMARA  Si, ya lo veo, bribonzuela,  sabes más, mucho más que yo de mi arte.  Esta boca tan hermosa,  es la botica del amor:  eres como un alambique  pues filtras el amor que deseas;  como un el horno más cálido que un volcán</p>
--	---

per bruciare e incenerir. Ah! vorrei cambiar coi tuoi i miei vasi d'elisir.	para convertir en cenizas lo que deseas. ¡Ah! Quisiera cambiar por las tuyas mis redomas de elixir.  (Acevedo Maximiliano, Ariel)
---	---

Mi M

LaM MiM

4/4

Andantino

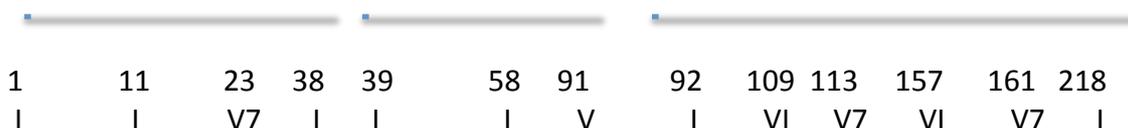
Poco più

Allegro

A  
(1-38)

B  
(39-91)

C  
(92-218)



El texto tiene dieciséis estrofas divididas en tres partes. En la primera parte, parte A se encuentran las cuatro primeras estrofas del texto. La rima de la primera, segunda y cuarta estrofa es A, B, A, B y la rima de la tercera estrofa es A, A, B, B. Esta primera parte está compuesta en un tempo Andantino que abarca del c.1 al c.38. En este momento del dueto, Adina acepta que ha sido cruel con Nemorino y que ha rechazado su amor. Dulcamara se da cuenta que Adina también está enamorada de Nemorino y quiere aprovechar el momento para venderle su elixir. La melodía principal la lleva Adina y Dulcamara, la orquesta los acompaña y la armonía que predomina es I, V7 y I en una tonalidad de MiM (ejemplo 8, c. 22-25). De la quinta estrofa a la doceava estrofa encontramos la segunda parte del dueto, parte B. La quinta, séptima, décima, onceava y doceava estrofa tienen una rima A, B, A, B. La sexta estrofa tiene una rima A, A, B, C, B, C. La octava y novena estrofa tienen una rima A, A, B, B. Esta segunda parte está compuesta en un tempo poco più y abarca del c.39 al c.91. En esta parte del dueto Dulcamara intenta convencerla de que pruebe el elixir y tendrá lo que ella desee, dinero, hombres, amor y Adina le responde que respeta su elixir pero ella está convencida que con sus virtudes logrará que Nemorino la prefiera a ella. Dulcamara y Adina llevan la melodía principal y la orquesta los acompaña, del c.59 al c.81 se instala en el IV (LaM) y

regresa a MiM en el c.82. La última parte del dueto está conformada por las últimas cuatro estrofas, parte C. La treceava y la quinceava estrofa tienen una rima A, B, A, B. La catorceava estrofa y la dieciseisava estrofa tienen una rima A, A, B, C, B, C. Esta parte es una cavatina y está compuesta en un tempo Allegro que abarca del c.92 al c.218. Adina menciona sus virtudes para conquistar a los hombres y afirma que con su mirada conquistará nuevamente a Nemorino, Dulcamara se da cuenta que es imposible venderle el elixir a Adina ya que ella sabe más sobre el arte de amar. En esta cabaletta Donizetti nos presenta un primer tema, (c.92-108) y un segundo tema (c.109-156) este último lo repite nuevamente con algunas variaciones y una cadencia final (I-IV-I-VI-VIb-I-V-I), (c.157-218). El contraste que logra Donizetti entre Adina y Dulcamara es que las dos grandes estrellas del juego crean un animado diálogo.

Ejemplo 8. “Quanto amore ed io spietata” (c.22-25).

A (Ed io so - la, sconsi - gliata,  
 (And I, foolish and un-know-ing,  
 becca.  
 round him.)

D (Es - sa pure è innamo - ra - ta, es - sa pu - re è innamo -  
 (Love for him she too is showing, love for him she too is

A pos - se - dea sì no - bil cor!  
 once possessed that no - ble heart!

D - rata: showing: ha bi - so - gno del li - quor, ha bi - so - gno del li -  
 now my potion plays its part, now my potion plays its

## **Giacomo Puccini**

Nació el 22 de diciembre de 1858, en Lucca y murió el 29 de noviembre de 1924 en Bruselas. Provenía de una familia de músicos eclesiásticos. Desde el siglo XVIII, todos los Puccini fueron organistas y maestros de capilla en la Iglesia de San Martino de la ciudad. Siendo muy joven falleció su padre dejando siete huérfanos.

Inició su formación musical en Lucca, Italia con su tío Fortunato Magi y con Carlo Angeloni, director del Istituto Musicale Pacini. A los 14 años comenzó a trabajar como organista en la iglesia de San Martín y San Miguel y posteriormente en otras iglesias locales. En 1880, se trasladó a Milán para estudiar en el conservatorio con Bazzini y Ponchielli. Su primer obra dramática fue *Le Villi* en el año 1884, ópera en un acto con libreto de Ferdinando Fontana.

La ópera llamó la atención del editor Giulio Ricordi, quien gestionó su estreno en el Teatro del Verme de Milán y encargó una segunda ópera a Puccini. *Le Villi* fue representada también en el Teatro de La Scala y en Turín. Este éxito no se repitió con *Edgar*, estrenada en La Scala (1889), pero a pesar de ello, Ricordi no le retiró su confianza y se convirtió en el editor de la mayoría de sus óperas.

*Manon Lescaut* fue su siguiente producción, estrenada en Turín en 1893. Los libretistas fueron Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, quienes más tarde escribirían los textos de la que se considera la obra maestra de Puccini, *La Bohème*, compuesta en 1896. Esta ópera fue acogida con ciertas reservas por parte de la crítica, si bien consiguió un triunfo extraordinario del público al presentar una acción moderna con personajes de un medio modesto. Tras *La Bohème*, Puccini realizó su primera incursión en el verismo al escribir el drama amoroso *Tosca*, estrenado con gran éxito en el Teatro Costanzi de Roma en 1900. Ese mismo año visitó Londres y allí vio la obra de teatro *Madama Butterfly* de David Belasco, que le llevó a escribir su ópera de igual título. Para la escritura de los textos contó con Illica y Giacosa, con los que formó un equipo de trabajo que

funcionaba a la perfección. *Madama Butterfly* se representó por primera vez en La Scala en febrero de 1904 y recibió una hostil acogida, si bien en Brescia fue aclamada por el público.

Puccini se casó con Elvira Gemignani y tuvo un hijo. En 1909 salió a la luz un escándalo cuando una de las sirvientas del matrimonio, a la que Elvira había acusado de ser la amante de su marido, se suicidó. Esto afectó al compositor de tal forma que pasó varios años sin escribir ninguna obra hasta que creó *La Fanciulla del West*. La ópera, basada en otra obra de Belasco, se estrenó en el Metropolitan Opera de Nueva York en diciembre de 1910 y se caracteriza por su orquestación afín a la de Richard Strauss. En 1917 compuso *La Rondine*, ese mismo año comenzó a proyectar las tres óperas en un acto que conforman su famoso *trittico: Il Tabarro, Suor Angelica y Gianni Schicchi*. Las tres fueron representadas en Nueva York en 1918, y hasta 1948 no se pudieron ver en el Teatro del Liceo de Barcelona.

Los últimos cinco años de su vida los dedicó a la creación de *Turandot*, de la que no pudo escribir la última parte del tercer acto.

### ***La Golondrina***

Ópera en tres actos de Giacomo Puccini con libreto en italiano de Giuseppe Adami, basado a su vez en el libreto de Alfred Maria Willner y Heinz Reichert. Fue estrenada en el Théâtre de l'Opéra, en Montecarlo el 27 de marzo de 1917. Esta obra prácticamente es desconocida y muy pocas veces representada en los teatros líricos, inclusive cuando Puccini es considerado un compositor fundamental en la historia operística (Baragwanath, Nicholas).

En Italia, Puccini ofreció la obra a su editor Tito Ricordi quien rechazó comprarla, de manera que Lorenzo Sonzogno (rival de Ricordi) obtuvo el derecho de dar la primera representación fuera de Austria y trasladó el estreno al territorio neutral monegasco. En el estreno en Montecarlo en 1917 la recepción inicial por el público y la prensa fue cálida. Sin embargo, a pesar del valor artístico de la partitura de *La Golondrina* ha sido una de las obras menos exitosas de Puccini.

“ Puccini quedó insatisfecho con el resultado de su obra; la revisó muchas veces, hasta el punto de hacer tres versiones (1917, 1920, 1921), con dos finales completamente diferentes, pero murió antes de decidir la versión final. La segunda versión se estrenó en el Teatro Massimo, Palermo en 1920, mientras que la tercera no se vio hasta el año 1994 en Turín. Un incendio en los archivos de Casa Sonzogno causado por el bombardeo aliado durante la guerra destruyó partes de la partitura que tuvo que ser restaurada basándose en los arreglos para piano y voz que sobrevivieron. La orquestación de la tercera versión fue finalmente terminada en auténtico estilo pucciniano por el compositor italiano Lorenzo Ferrero a petición del Teatro Regio de Turín y posteriormente interpretado allí el 22 de marzo de 1994. La tercera versión es la que se presenta hoy en día “ (Monaldi, Gino, pp.102-106).

### **Personajes**

Magda de Civry

Lisette, su camarera

Ruggero Lastouc

Prunier, un poeta

Rambaldo Fernandez, protector de Magda

Périchaud

Gobin

Crébillon

Rabonnier

Yvette

Bianca

Suzy

Un carnicero

Una voz

Miembros de la burguesía, estudiantes, pintores, damas y caballeros elegantemente vestidos, grisettes, floristas y bailarinas, camareros.

### **Tesitura**

Soprano

Soprano

Tenor

Tenor

Barítono

Barítono / bajo

tenor

Bajo/barítono

Barítono

Soprano

Soprano

Mezzosoprano

Bajo

Soprano

### **Sinopsis de *La Golondrina***

Acto I. Magda es la amante del rico banquero Rambaldo, en su bella casa parisina hay una gran fiesta. Prunier, un amigo poeta quien mantiene un

secreto romance con Lisette (camarera de Magda) presenta su nueva creación literaria: una canción titulada "Chi il bel sogno di Doretta" la cual aviva el sueño de la protagonista y predice su próximo vuelo como una golondrina (McDonald, Kelly). Aparece Ruggero, hijo de un amigo de Rambaldo. Magda se siente atraída por el tímido joven. Después de la fiesta, Ruggero pregunta cuál es el mejor lugar para salir en París, Lisette le propone ir a Bullier, una sala de baile. Magda se disfraza para pasar desapercibida y se dirige al Bullier. Lisette tiene una cita amorosa con Prunier. Juntos se dirigen también a Bullier, pero Lisette con la ropa de su señora.

Acto II. El salón de baile Bullier está lleno de artistas, estudiantes y vividores. Ruggero está sentado solo, perdido entre la multitud. Aparece Magda, se sienta a su lado y él le pide un baile. Ruggero pregunta a la bella joven su nombre, y ella le da el nombre de Paulette. De pronto, Prunier y Lisette entran y reconocen a Magda, se acercan a la pareja y Prunier presenta a Lisette ante la fingida Paulette. Ambas se halagan aunque Lisette confiesa haber tomado prestadas ropa y joyas de su patrona, Magda sigue el juego y luego ríen. Ante la amenidad de la escena, Ruggero, seguido por todos, propone un brindis para celebrar la vida y el amor ("Bevo al tuo fresco sorriso...") Finalmente se juntan las dos parejas en la misma mesa. De repente entra Rambaldo, Magda pide a Ruggero que se retire. La dama le confiesa a Rambaldo su repentino amor por Ruggero. Rambaldo deja la sala con Lisette y Prunier y Magda es acompañada dulcemente por Ruggero.

Acto III. Desde hace dos meses Ruggero y Magda viven felices en la Riviera. Ruggero pide permiso a su familia para que acepten a Magda como su esposa. Por otra parte, Magda sufre pensando que no es la mujer adecuada para Ruggero por su ajetreado pasado. Prunier y Lisette van a visitarlos. Magda vuelve a tomar a Lisette a su servicio. Prunier adivina la situación y le dice que su fiel amigo Rambaldo la sigue esperando. Más tarde Ruggero recibe el consentimiento de su madre quien le autoriza su matrimonio. Magda, muy triste, rechaza la proposición y le confiesa su agitado pasado, pero Ruggero sólo habla del amor que siente por ella y vuelve a pedirle matrimonio. Ella abandona a su amado y regresa con Rambaldo.

### Aria “ Chi il bel sogno di Doretta “

Como se menciona en la sinopsis, esta aria pertenece al I acto y el personaje que la interpreta es Magda (soprano).

Magda es la protagonista, parece amar y sufrir sólo “con palabras y con música”. Es una mujer joven amante de un hombre mayor, luego se enamora de un joven al que por presiones familiares abandona. Desde el punto de vista vocal este personaje (Magda) está plagado de ascensos al agudo y con varios pasajes dramáticos. (Etayo Gordejuela, Miguel p.212).

Magda da una fiesta en los salones de su casa de París, a la que acuden artistas y jóvenes frívolos, pero Magda ansía un amor sincero. A esa fiesta va un poeta, Prunier, que al piano interpreta una canción a la que luego se suma Magda.

A continuación se presenta el texto y la traducción del aria, posteriormente un análisis musical de la misma.

MAGDA Chi il bel sogno di Doretta potè indovinar? Il suo mistero coma mai finì? Ahimè! un giorno uno studente in bocca la baciò e fu quel bacio rivelazione: fu la passione!... Folle amore! Folle ebbrezza! Chi la sottile carezza d'un bacio così ardente mai ridir potrà?...	MAGDA ¿El dulce sueño de Doretta quién podría adivinar? ¿Cómo terminó su misterio? ¡Ay! Un día un estudiante la besó en la boca y fue ese beso una revelación. ¡Fue la pasión! ¡Loco amor! ¡Loca ternura! ¿Quién la sutil caricia de un beso así de ardiente podrá jamás describir?  (Anónimo)
--	---

FaM

A  
(1-15)

B  
(16-36)

Coda

Final

1	8	9	11	12	15	16	23	24	31	32	36
V	V	V	V	V	V	I	V	I	I	II	I

Puccini toma el texto de Adami y lo reparte en dos partes. La primera tiene dos secciones (parte A, c.1-11 y c.12-15). La segunda tiene dos secciones (parte B, c.16-23 y c.24-31) y una coda final (c.32-36). El compositor escribe esta aria con algunos cambios de compás. En las dos secciones de la parte A encontramos el mismo tema con algunas variaciones rítmicas y melódicas. Puccini juega con el modo lidio en el acompañamiento en los c.10-11 (ejemplo 9a) y en los c. 14-15 (ejemplo 9b). En las dos secciones de la parte B encontramos el mismo motivo melódico con algunas variaciones armónicas y rítmicas. El acompañamiento utiliza acordes grandiosos y amplios. En toda el aria el acompañamiento dobla la voz.

Ejemplo 9a. “ Chi il bel sogno di Doretta ” (c.10-11).

MAGDA  
do - vi - nar? Il suo mi - ster co - me mai, co - me mai fi -

Ejemplo 9b. “ Chi il bel sogno di Doretta ” (c.14-15).

MAGDA  
ni? Ahi - mèhm giorno u - no stu - dente in boe - ca la ba - ciò e fu quel

### **Cuarteto “ Bevo al tuo fresco sorriso “**

Como ya dijimos en la sinopsis, este cuarteto se encuentra en el II acto de la ópera. Los personajes del dueto son: Magda, Lisette, Ruggero y Prunier (sopranos y tenores).

Ruggero es manso y complaciente, se mantiene como un niño en la ignorancia sobre la verdadera condición de Magda; apenas tiene un momento de rebeldía, cuando Magda se niega a casarse con él, se resigna enseguida y se queda solo. Prunier proclama la epidemia del romanticismo que invade la sociedad parisina. Lisette es la camarera de Magna, es un personaje cómico, está enamorada de Prunier y es aliada de Magda. (Etayo Gordejuela, Miguel, pp.213-214).

En el cuarteto el amor empieza a surgir entre los dos protagonistas (Ruggero y Magda) y nada parece hacer presagiar el triste final del mismo. Magda ha sido la amante de un hombre rico, Rambaldo. Ruggero, que ignora esto, quiere casarse con Magda y así lo escribe a su familia, que le ponen como única condición que la muchacha sea honesta y buena. Ruggero inicia un brindis : “Bevo al tuo fresco sorriso” por sus amores.

A continuación presento el texto y la traducción del cuarteto, posteriormente un análisis musical del mismo.

RUGGERO (guardando a Magda) Bevo al tuo fresco sorriso, bevo al tuo sguardo profondo, alla tua bocca che disse il mio nome!	RUGGERO (Alzando la copa y mirando a Magda) ¡Brindo por tu sonrisa fresca, brindo por tu mirada profunda y por tu boca, que pronuncia mi nombre!
MAGDA Il mio cuore è conquiso!	MAGDA ¡Mi corazón está conquistado!
RUGGERO	RUGGERO

T'ho donato il mio cuore,  
o mio tenero, dolce mio amore!  
Custodisci gelosa il mio dono  
perchè viva sempre in te!

MAGDA

È il mio sogno che si avvera!...  
Ah! se potessi sperare  
che questo istante non muore,  
che il mio rifugio saran le tue braccia,  
la salvezza il tuo amore,  
sarei troppo felice  
nè più altro vorrei dalla vita!...  
Oh! godere la gioia infinita  
che soltanto il tuo bacio può dar!...

RUGGERO

Piccola ignota t'arresta!  
No, questo istante non muore!  
A me ti porta il clamor d'una festa  
ch'è una festa di baci!  
Nè più altro domando alla vita  
che godere l'ebbrezza infinita  
che soltanto il tuo bacio può dar!

LISETTE

Dimmi le dolci parole  
che la divina tua musa ricama  
per colorire di grazia la trama  
di gioconde canzoni.  
Le tue ardenti fantasie  
io raccogliere saprò  
nel mio cuor.

Te he dado mi corazón,  
¡oh tierno, dulce amor mío!  
¡Cuida celosamente mi regalo  
para que viva siempre en ti!

MAGDA

¡Es mi sueño que se hace realidad!...  
¡Ah, si se cumpliera que  
este instante no muriese,  
que mi refugio fueran tus brazos  
y tu amor mi salvación,  
sería tan feliz  
que nada más querría de la vida!...  
¡Oh, gozar la alegría infinita  
que sólo tus besos pueden darme!...

RUGGERO

¡Calla, pequeña desconocida!  
¡No, este instante no muere!  
¡Te ha traído hacia mí  
el clamor de una fiesta de besos!  
¡Y nada más pido a la vida  
que gozar de la alegría infinita  
que sólo tus besos pueden darme!

LISETTE

Dime las dulces palabras  
que tu divina musa te susurra  
para colorear con gracia la trama  
de alegres canciones.  
Tus ardientes fantasías  
sabré guardar  
en mi corazón;

E saranno poesie  
tutte mie,  
che, gelosa asconderò.

PRUNIER

Ogni tuo bacio è una strofa  
ogni tuo sguardo è una facile rima.  
Tu sei la sola - perchè sei la prima -  
che ha parlato al mio core.  
Inspirato dal tuo amore,  
le canzoni dirò  
sol per te.  
E saran tutte tue,  
le poesie!...  
Tutte tue!...

LISETTE

(con dolcezza)  
Tutte mie.

MAGDA

Fa che quest'ora si eterni!  
Vedi io son tutta tua,  
e per sempre!... Per sempre con te!

RUGGERO

Deve quest'ora segnar  
un avvenire d'amore!  
E per sempre! Per sempre con me!

LISETTE

Le mie virtù sono poche,  
ma, se io son tutta tua,

y tu poesía,  
que celosamente esconderé,  
será sólo mía.

PRUNIER

Cada beso tuyo es una estrofa,  
cada mirada, una fácil rima.  
Tú eres la única, porque eres la primera,  
que ha hablado a mi corazón.  
Inspirado por tu amor,  
entonaré mi canción  
sólo para ti.  
¡Y mis poesías  
serán todas tuyas!  
¡Todas tuyas!...

LISETTE

(Con dulzura)  
Todas mías.

MAGDA

¡Has que estas horas sean eternas!  
¿Ves? ¡Soy toda tuya y para siempre!...  
¡Para siempre contigo!

RUGGERO

¡Esta hora presagia  
un futuro de amor!  
¡Para siempre!... ¡Para siempre conmigo!

LISETTE

Mis virtudes son pocas,  
pero soy toda tuya,

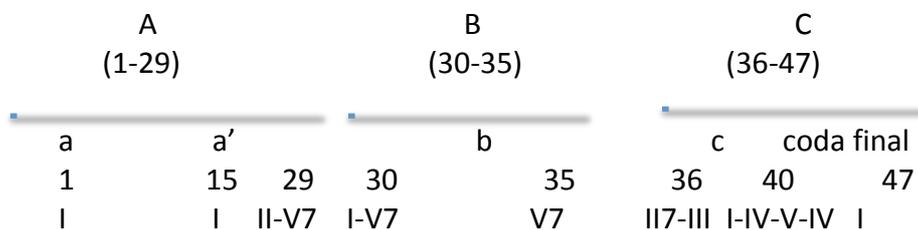
e per sempre!... Per sempre sarò!	¡para siempre!...¡Por siempre lo seré!
PRUNIER	PRUNIER
Le tue virtù le raccolgo, l'anima mia en avvolge, più poeta sarò!	Tomo tus virtudes, que al envolver mi alma, ¡me hacen ser más poeta!
	(Anónimo)

MibM

SolbM

MibM

4/4



Puccini toma el texto de Adami y lo divide en tres bloques. El cuarteto tiene tres partes, la primera, parte A (tema (a) (c.1-15) y tema (a') (c.15-29), la segunda parte, parte B (tema (b) (c.30-35)) y la tercera parte, parte C (tema (c) (c.36-39) y una coda final (c.40-47)). La parte A está en MibM. En el tema (a) parte A va surgiendo el amor de Ruggero que canta el tema "Bevo al tuo fresco sorriso..." con la respuesta de Magda "Il mio cuore è conquiso..." (c.1-15). Puccini repite el mismo tema, pero esta vez está cantado por dos voces, la de Ruggero y Magda, se unen Lisette y Prunier haciendo un canon de la primera parte del tema y después haciendo una melodía diferente (tema (a'), c.15-29) (ejemplo 10, c.15-18). La parte B está en SolbM. El tema (b) está cantado por dos voces, ahora es Magda y Lisette quienes llevan la batuta, Ruggero y Prunier las acompañan (c.30-35). La parte C regresa a la tonalidad original. En el tema (c) de la parte C las cuatro voces comienzan en unísono (c.36), después se contraponen (c.37-40). La coda final tiene dos frases, en la primera la melodía principal está cantada por dos voces, la de Magda y Lisette, Ruggero y Prunier las acompañan (c.40-43). Finalmente las cuatro voces terminan al unísono en un amor triunfal repitiendo la melodía principal de la primera frase "per sempre, per sempre con te" (c.44-47).

Ejemplo 10. " Bevo al tuo fresco sorriso " (c.15-18).

**MAGDA** *a tempo, ben cantando*

- ve - ra! Se po - tes - si spe - ra - re!

**LISETTE**

Dim - mi le dol - ci pa -

**RUGGERO**

Pic - co - la i - gno - ta t'ar - re - sta!

**PRUNIER**

O - gni tuo ba - cio è u - na

**36** *a tempo, ben cantando*  
*dolce*

*p*

**MAGDA**

che que - sto i - stan - te non muo - re, che il mio ri -

**LISETTE**

- ro - le che la di - vi - na tua nu - sa ri -

**RUGGERO**

No, que - sto i - stan - te non muo - re, a me ti

**PRUNIER**

stro - fa o - gni tuo sguar - do è u - na fa - ci - le

## Conclusión

Gracias a este trabajo pude conocer y reconocer las obras tratadas en este escrito de Berlioz, Mozart, Donizetti y Puccini. Sin duda el análisis literario-musical me permitió familiarizarme con el trabajo en equipo poeta/libretista-compositor y sobre todo la forma de escritura de los compositores en las obras analizadas.

El tema del amor es tan general y tan antiguo, propio de todas las culturas y todos los tiempos. Los compositores adoptaron este tema para las obras analizadas en este trabajo. Berlioz en su ciclo *Les nuits d'été* nos plasma el tránsito por varios tipos de amor hasta que finalmente se convierte en amor eterno. W. A. Mozart en su ópera *Las bodas de Fígaro* nos muestra enredos de amor que finalmente se resuelven en un amor feliz. G. Donizetti en su obra *El elixir de amor* nos plasma un amor no correspondido por prejuicios pero que se transforma en un amor sincero y puro. G. Puccini en *La Golondrina* nos muestra un amor ferviente que termina en un amor irreparable.

Es importante destacar que a lo largo de mi carrera en la Facultad de Música de la UNAM y sobre todo en este trabajo pude hacer conciencia de que la música no sólo va de la mano con la poesía, el libreto y el canto sino que los completa y exalta, intensificando las situaciones, pasiones y sentimientos. Se dirige directamente al corazón del público y atrae tanto su sensibilidad como su imaginación.

Lo más importante es que tengo una nueva comprensión de mí misma como intérprete en el campo de la música. Me encantará poder transmitir a las próximas generaciones el conocimiento que adquirí a lo largo de este estudio en la Facultad de Música.

Por otra parte, sé que la música como proceso educativo aumenta la conciencia de la humanidad y coadyuva al comportamiento honorable y sensible dentro de un entorno social, siendo éste otro de los motivos que contemplé para la realización de este trabajo y a lo largo de mi carrera.

La música por si sola es. Nosotros como intérpretes tenemos la responsabilidad de difundirla con una entrega total, de forma profesional y responsable, siempre teniendo presente la gratitud y la humildad.

## **Bibliografía**

### **Libros**

- Alier, R. 2002. *Historia de la ópera*. Venezuela: Robin Book.
- Baragwanath, N. *The Italian Tradition & Puccini*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bloom, P. (ed.) 2000. *Cambridge Companion to Berlioz*. Cambridge: Cambridge UP (Cambridge Companions to Music).
- Bloom, P. 2008. *Berlioz: Scenes from the Life and Work*. Rochester Nueva York: University of Rochester Press (Eastman Studies in Music).
- Cairns, D. 1999. *Berlioz*. Londres: Penguin. 2 vols. (Vol. 1: The Making of an Artist 1803 – 1832; vol. 2: Servitude and Greatness, 1832 – 1869).
- Clément, F. 1943. *De Donizetti a Rubinstein*. La Plata: Calomino.
- Dimond, P. 1997. *A Mozart Diary*. Westport, Connecticut: Greenwood.
- Eagleton, T. 1996. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Kemp, I. (ed.) "Preface." 1975. *Songs for Solo Voice and Orchestra*. Londres: Bärenreiter.
- Holoman, D.K. 1987. *New Berlioz Edition (NBE)*. Londres: Faber.
- Holoman, D. K. 1989. *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*. Londres: Faber.
- Macdonald, H. 1982. *Berlioz*. Londres. Melbourne, Toronto: Dent (The Master Musicians).
- Macdonald, H. (ed.) 1995. *Berlioz: Selected Letters*. Trad. Roger Nichols. Londres: Faber.
- Matheopoulos, H. 1987. *Bravo*. Buenos Aires; México: J. Vergara.
- Monaldi, G. 1925. *Giacomo Puccini e la sua opera*. Roma: Mantegazza.
- Osborne, C. 1927. *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Portland, Oregon: Amadeus.
- Osborne, C. 1981. *The Complete Operas of Puccini*. Nueva York: Da Capo.
- Parker, R. 1998. *Historia Ilustrada de la ópera*. Barcelona; México: Paidós,

Rumbold, I. (ed.) "Preface." 2005. *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Work*. Londres: Bärenreiter.

Rushton, J. 1983. *The Musical Language of Berlioz*. Cambridge: Cambridge UP.

Rushton, J. 2001. *The Music of Berlioz*. Oxford: Oxford UP.

Salazar, A. 1958. *En el país de Mozart*. México: El Colegio de México, 2006.

Spaethling, R. 1927. *Mozart's letters, Mozart's life*. Nueva York: Norton.

Walter, J. 1905. *El arte lírico*. Buenos Aires: Claridad.

### **Referencias electrónicas**

Acevedo Maximiliano, Ariel (trad.) 2000. "El elixir de amor." En Eduardo Almagro. *Kareol*: 2016. Acceso 11 de diciembre del 2015. <http://www.kareol.es/obras/elixir/elixir.htm>.

Anónimo. 2014. "La Golondrina." En Eduardo Almagro. *Kareol*: 2016. Acceso 13 de diciembre del 2015. <http://www.kareol.es/obras/larondine/rondine.htm>.

Beltrán, Pedro. "Mozart. Las bodas de Fígaro." En Pedro Beltrán. *Efemérides*. Alicante: 2014. Acceso 16 de enero del 2016. <http://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/enero/mozart.-las-bodas-de-figaro-una-de-las-creaciones-mas-geniales-de-la-historia-de-la-musica.-hoy-27-de-enero-de-1756-nace-mozart>.

Blues, Leiter. "La bodas de Fígaro- Wolfgang Amadeus Mozart." En Leiter Blues. *Una noche en la ópera*. Madrid: 2010. Acceso 4 de diciembre del 2015. <http://leitersblues.com/2010/01/las-bodas-de-figaro-wolfgang-amadeus-mozart/>.

Etayo Gordejuela, Miguel. "La ciudad moderna y sus espacios en la ópera." Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: 2010. Acceso 17 de marzo del 2016. <http://eprints.ucm.es/11212/1/T32172.pdf>.

Fontecha, Mariano (trad.) 2005. "Las noches de estío." En Eduardo Almagro. *Kareol*: 2016. Acceso 10 de agosto del 2015. <http://www.kareol.es/obras/cancionesberlioz/estio.htm>.

Kelly, McDonald, 1998. "La rondine." *OperaGlass*. Stanford: 2003. Acceso 22 de diciembre del 2015. <http://opera.stanford.edu/Puccini/LaRondine/synopsis.html>.

"Ladino." *Oxford Dictionaries*. Oxford University Press. 2016. Acceso 3 de abril del 2016. <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/ladino>.

Pignataro, Anna. "Le nozze di Figaro. Las bodas de Fígaro." En Teatro Solís. Montevideo Cultura. Departamento de Educación. *Ficha estudiantil*. Montevideo. Acceso 23 de enero del 2016.  
[http://www.teatrosolis.org.uy/estatic/bodas\\_figaro.pdf](http://www.teatrosolis.org.uy/estatic/bodas_figaro.pdf).

Sáenz, José Luis. "L'elisir... en Buenos Aires." En Teatro Colón. *L'elisir d'amore*. Buenos Aires: 2015. Acceso 23 de febrero del 2016.  
<http://www.teatrocolon.org.ar/sites/default/files/LElisirDAmore.pdf>.

Sandoval Díez, Eva. "Oda al vino." En Teatro Real. *Gaetano Donizetti L'elisir d'amore*. Madrid: 2013, pp.1-11. Acceso 9 de marzo del 2016.  
<http://www.teatroreal.com/assets/uploads/files/documentos/5600d95f76657e2579757842ab530d22.pdf>.

Torregosa Sánchez, Rafael (trad.) 2000. "Las bodas de Fígaro." En Eduardo Almagro. *Kareol*: 2016. Acceso 10 de diciembre del 2015.  
<http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/figaro.htm>.

## **Partituras**

Berlioz, H. 2006. *Berlioz, Mélodies, Songs, Lieder*. Kassel: Bärenreiter Urtext.

Donizetti, G. 1833. *L'elisir d'amore*. Milan: Ricordi.

Puccini, G. " *La Rondine*, Chi il bel sogno di Doretta." L. Larsen Robert (ed). 2004. *Arias for Soprano volumen 2*. Nueva York: G. Schirmer, pp. 230-233.

Puccini, G. 1917. *La rondine*. Milan: Casa Musicale Sonzogno.

Wolfgang Amadeus M. 1904. *Di nozze di Figaro*. Leipzig: C.F. Peters.