

**INTERPRETACIÓN VOCAL Y PIANISTICA
DE 16 LIEDER DE SCHUBERT CON TEXTOS DE GOETHE**

POR:

**LIGIA MONSALVE
ASTRID MARTÍNEZ**

MONOGRAFÍA

**ÉNFASIS:
INTERPRETACIÓN**

DIRECTORES DE MONOGRAFÍA:

**DETLEF SCHOLZ
TERESITA GÓMEZ**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN ARTES**

MEDELLÍN, NOVIEMBRE 17 DE 2006

TABLA DE CONTENIDOS

INTERPRETACIÓN VOCAL Y PIANISTICA DE 16 LIEDER DE SCHUBERT
CON TEXTOS DE GOETHE.

	Página
1. JUSTIFICACIÓN	3
2. DEFINICIÓN DEL TRABAJO	5
3. OBJETIVOS	6
4. METODOLOGÍA	7
5. ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN	10
6. MARCO TEÓRICO	20
6.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA	20
6.2 FRANZ SCHUBERT Y EL LIED	25
6.3 WOLFGANG VON GOETHE	29
6.4 GRUPOS TEMÁTICOS	33
6.5 INTERPRETACIÓN	38
6.6 INTERPRETACIÓN DE LOS LIEDER	40
6.7 TRADUCCIONES Y PARTITURAS	65
7. CONCLUSIONES	83
8. BIBLIOGRAFÍA	84
9. ANEXOS	87

1. JUSTIFICACIÓN

El Lied, palabra alemana para “canción”, es un género de primera categoría, obra maestra en formato no muy grande, de lento posicionamiento en la historia de nuestra ciudad donde, a la hora de hablar de canto lírico, la ópera ha tenido mayor reconocimiento. Además, se han rastreado Liedersänger (recitalistas de Lied) extranjeros y colombianos con repertorio de diversos compositores y algunas canciones conocidas de Schubert, pero no se ha realizado un concierto Schubert – Goethe en ésta combinación específica, como nos lo proponemos hacer.

Esta monografía quiere hacer una exploración en el sentido artístico del Lied, como unión indisoluble entre voz y piano, texto y música, valiéndose para ello de una selección de dieciséis de los sesenta y nueve¹ compuestos por Schubert sobre textos de Goethe. Tal selección obedece a la necesaria delimitación temporal que requiere un recital y, en segundo lugar, a la propuesta de aglutinarlos en torno a algunas de las obras goethianas más representativas: “Los Años de aprendizaje del Maestro Guillermo”, “Fausto”, “El Diván de Oriente-Occidente” y Poemas libres.

Franz Schubert es, por excelencia, el compositor del Lied al lograr establecerlo y desarrollarlo en forma magistral, con un constante perfeccionamiento y estilización de medios expresivos. Por su parte, la poesía de Wolfgang von Goethe brilla por el lirismo y la alquimia de su palabra, nombrando las distintas experiencias humanas en poemas enmarcados por una aparente simpleza que cuentan, además, el momento histórico del siglo XVIII y que doscientos años después, mantienen absoluta vigencia, en tanto que Schubert con un espíritu inquieto, logra traducir en música esos poemas con grandiosa transparencia, eliminando barreras idiomáticas y perfeccionando con su estilo el género.

Estar frente a la obra de dos grandes artistas, hace de éste trabajo una experiencia llena de descubrimientos que obliga a mirar dentro de sí mismo y

¹ Compilados en *Franz Schubert, Schubert Songs to Texts by Goethe*, Edited by Eusebius Mandyczewski. Dover publications. Inc. New York, 1979.

alrededor. Hemos encontrado que la arquitectura musical schubertiana no se deja ver en su grandeza con la evidencia que sí lo hacen las obras de Bach, Beethoven y Mozart; está escondida en un manejo de lenguaje musical simple, haciendo que el intérprete quede irremediabilmente desprotegido y en evidencia; es posible que su obra no haya sido pensada con un tono heroico, convirtiéndose en una música aparentemente contemplativa, llegada del interior de un ser humano y no música extrovertida dispuesta a complacer vanidades históricas o personales; así, sus líneas melódicas no brillan por grandes figuraciones, que tanto gustan al público, sino por su naturalidad y profundidad.

Es importante resaltar el gusto personal que tenemos hacia los Lieder y la posibilidad de encarar el proyecto desde nuestros perfiles de cantante y pianista en un trabajo de gran envergadura que exige un manejo técnico-musical alto y una comprensión profunda de la música y de los textos en su idioma original para alcanzar los niveles requeridos en la interpretación y, quizá, esta monografía, por su tema específico y la interpretación registrada en un recital, adquiera un carácter de único y primero en la historia de Colombia.

2. DEFINICIÓN DEL TRABAJO

Pertenece a la segunda cohorte de la Especialización en Artes de la Universidad de Antioquia, y tenemos como énfasis la INTERPRETACIÓN. Nuestro tema es la interpretación vocal y pianística de 16 Lieder de Franz Schubert con textos de Wolfgang von Goethe.

Haremos un recorrido histórico por la estética del Romanticismo temprano, época a la cual pertenecen éstas canciones; por el Lied como género sublimado por Schubert y por la influencia goethiana en la obra del compositor. Mediante traducciones, acercaremos al idioma español los poemas escogidos y cotejaremos apreciaciones sobre la interpretación de las canciones hechas por expertos y estudiosos del tema.

Los conceptos que expresaremos en esta monografía serán, entonces, nuestras búsquedas, experiencias y vivencias musicales que se plasmarán en el escenario cuando las hagamos evidentes en el recital para el público.

3. OBJETIVO GENERAL

Interpretar vocal y pianísticamente 16 Lieder de Franz Schubert con textos de Wolfgang von Goethe.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Establecer el ámbito histórico – estético en que se desarrolla la creación Schubert-Goethe.
2. Seleccionar 16 Lieder de los sesenta y nueve compuestos por Schubert sobre textos de Goethe.
3. Revisar algunas de las traducciones existentes de los Lieder elegidos, para cotejarlas y adaptarlas buscando un mejor acercamiento al poema.
4. Estudiar las obras elegidas desde cada instrumento: voz y piano.
5. Llevar a la práctica la unión de los dos instrumentos estudiados por separado.
6. Exponer ante los expertos el proceso de interpretación.
7. Acordar una interpretación resultado de ajustar conceptos estilísticos y procesos personales.
8. Realizar un concierto abierto al público que permita plasmar todo el proceso investigativo de interpretación.
9. Dejar registro del proceso artístico en forma escrita por medio de la presente monografía y en un recital público, con el fin de proyectarla a la comunidad universitaria y externa.

4. METODOLOGIA

SELECCIÓN DE REPERTORIO

Del cuerpo total de sesenta y nueve Lieder compuestos por Schubert, basados en algunos textos goethianos: “Los Años de aprendizaje del Maestro Guillermo”, “Fausto”, “El Diván de Oriente-Occidente” y poemas libres, seleccionar dieciséis entre los más consagrados, considerando una disposición de caracteres contrastantes, en *tempos*, tonalidades y temáticas, atendiendo al factor temporal adecuado para un recital.

ESTUDIO DE LAS PARTITURAS SELECCIONADAS

Traducción de los textos poéticos

Buscar en distintas fuentes los textos traducidos, cotejarlos y con la ayuda de expertos, establecer el más cercano a la esencia del poema.

Lectura de las obras

Antes de empezar a profundidad el estudio conjunto de las obras, es necesario realizar una lectura musical en cada instrumento, la voz y el piano, con una disciplina de estudio individual que deberá mantenerse durante todo el proceso como elemento insustituible que garantice un acercamiento riguroso a las obras.

En un primer ensayo se hace una lectura musical entre los dos instrumentos para descubrir la obra, entendido esto como ubicar las dificultades técnicas del ensamble, lograr un primer acercamiento a lo que dice el texto y percibir la manera como la música lo expresa desde ambos instrumentos, para reconocer las emociones que se van generando durante la obra, sabiendo que el proceso de montaje es cambiante, e irá determinando su crecimiento y madurez.

CONFRONTACIÓN DEL TRABAJO REALIZADO CON EXPERTOS

Ensayos con los asesores

Durante el tiempo de trabajo con los maestros Detlef Scholz (cantante) y Teresita Gómez (pianista) se concertarán sesiones por separado para hacer escuchar las obras, evaluar el proceso de ejecución y los análisis realizados. Los resultados de estos encuentros serán definitivos para la producción de ésta monografía.

Audición de versiones discográficas.

Comparar distintas versiones realizadas por especialistas en el tema: Bryn Terfel – Malcolm Martineau, Dietrich Fischer Dieskau – Gerald Moore, Jörg Demus, Lynda Russell – Peter Hill, Renée Fleming – Christoph Eschenbach, Janet Baker – Gerald Moore, Geoffrey Parsons, Daniel Barenboim, Christa Ludwig – Gerald Moore, Geoffrey Parsons, Schlotz, Schwarzkoff, Hotter, Souzay, Wunderlich.

BÚSQUEDA DE FUENTES DE CONSULTA

Buscar fuentes que permitan ahondar más en temas como el Lied, el período Romántico, el “Sturm und Drang”, el contexto histórico - estético en que se realizaron las composiciones, la interpretación y la comparación de distintas versiones.

Las fuentes de consulta están divididas en primarias y secundarias; para este caso las fuentes primarias son los expertos y las secundarias están, a su vez, divididas en:

Antecedentes: todos aquellos trabajos relacionados en alta o mediana escala con los objetivos.

Bibliografía teórica: textos en los que se tratan conceptos claves del marco teórico.

Base de datos: sitios Web o documentos que cuenten con información actualizada.

Discografía: interpretaciones de las obras ofrecidas por artistas de alto nivel.

5. ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN

Desde mediados del siglo XIX, Colombia tuvo una tradición operística con cantantes líricos de distintas nacionalidades, interpretando boleros, tangos, pasillos, bambucos, canciones y arias de ópera, siendo algunos entre ellos: Alfredo Sadel, Margarita Cueto, Blanca Ascencio, Sarita Herrera, Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Adolfo Utrera, Genaro Salinas. Pero el Lied, que exige al oyente mayor conocimiento en literatura y una sensibilidad más reflexiva, que vaya más lejos del placer por escuchar una voz virtuosa, es de un lento calado en el gusto del amplio público, y su consolidación, lenta, es a la vez, tardía, mostrando un proceso de aceptación más definido a partir de los años setentas.

En la historia de la ciudad, la consolidación del gusto por el Lied ha requerido de unos quince años, tiempo en el que se va instalando el profesor alemán Detlef Scholz como una figura indispensable en el conocimiento y preparación de los estudiantes de canto de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y más recientemente en la Universidad Eafit. En los recitales de él mismo y de los grados de sus alumnos incluyó repertorio de Lieder, logrando sensibilizar a los estudiantes y luego al público.

Estos son algunos de los recitales en los que se ha incluido repertorio de Lieder en Medellín entre 1942 y 1987: ²

FECHA	SOLISTA	VOZ	PAIS	PIANISTA	REPERTORIO
10-13-1942	Lauritz Melchior	Tenor	Suecia	Ignace Strasfogel	Schubert, Nórdicos, Contemporáneos
01-16-1944	Luis Macía	Tenor	Colombia	Guillermo Espinosa	Schubert, C. Pedrell
11-22-1944	Luis Macía	Tenor	Colombia	Guillermo Espinosa	Duparc y Uruguayos
03-15-1946	Portia White	Alto	Canadá	Gordon Kushner	Obradors, Falla, Folclóricas, Spirituals
01-27-1947	Richard Tauber	Tenor	Austria	George Schick	Schumann, Strauss, Grieg
08-25-1947	Dorothy Maynor	Soprano	EEUU	Ludwig Bermann	Schubert, Duparc, Fauré, Spirituals

² Elaborado a partir del archivo personal de Jorge Arango Álvarez

03-06-1950	Dorothy Maynor	Soprano	EEUU	Ludwig Bermann	Brahms, Debussy, Spirituals
03-07-1950	Dorothy Maynor	Soprano	EEUU	Ludwig Bermann	Schubert, Strauss, Dvorak, Spirituals
06-15-1951	Marian Anderson	Alto	EEUU	Franz Rupp	Schubert, Granados, Falla, Spirituals
04-23-1953	June Preston	Soprano	EEUU	Pietro Mascheroni	Schubert, Schumann, Brahms, Ginastera, Spirituals
04-09-1954	Erna Berger	Soprano	Alemania	Olav Roots	Mozart, Schubert, Strauss, Turina, Bizet
05-07-1956	Marian Anderson	Alto	EEUU	Franz Rupp	Schubert, Guastavino, Granados, Falla, Spirituals
07-22-1957	Blanche Thebom	Mezzo	EEUU	William Hughes	Brahms, Falla, Ravel, Contemporáneos
04-20-1959	Toos Baas	Soprano	Holanda	Joseph Matza	R. Strauss
08-22-1962	Lía Montoya	Soprano	Colombia	Egon J. Palmen	SIN DATO
04-22-1964	Gilberto Escobar	Barítono	Colombia	Pietro Mascheroni	Schumann, Schubert
05-25-1965	Marina Tafur	Soprano	Colombia	Teresita Gómez	SIN DATO
09-27-1965	William Echeverri	Bajo	Colombia	Teresita Gómez	SIN DATO
04-26-1967	Luis Carlos García	Barítono	Colombia	Teresita Gómez	SIN DATO
05-09-1967	Louise Parker	Alto	EEUU	Teresita Gómez	SIN DATO
08-02-1967	Calvin Dash	Barítono	EEUU	Dorothy Dash	Loewe, Schubert, Vaughan Williams y Contemporáneos
09-08-1968	Betty Allen	Mezzo	EEUU	SIN DATO	Brahms, Dvorak, Debussy, Spirituals
09-21-1968	Maria Stader	Soprano	Hungría	Harold Martina	Mozart, Schubert, Schumann, Wolf
05-19-1970	Max van Egmond	Barítono	Holanda	Rinus Groot	Schubert: Canto del cisne, H. Bosmans, Duparc, Ravel
08-22-1970	Siri Garson	Mezzo	Noruega	Alfonso Montecino	Schubert, Beethoven, Montecino, Berg, Grieg
07-29-1971	Alejandro Ramírez	Tenor	Colombia	Harold Martina	Schubert: La Bella Molinera
07-12-1972	Verónica Tyler	Soprano	EEUU	SIN DATO	SIN DATO
09-08-1972	Marina Tafur	Soprano	Colombia	Harold Martina	Mozart, Schumann: Liederkreis, Brahms, Ravel, Falla
09-30-1975	Carmiña Gallo	Soprano	Colombia	Pietro Mascheroni	SIN DATO
07-07-1976	Carmiña Gallo	Soprano	Colombia	Daniel Lipton	SIN DATO
11-02-1976	Sofía Salazar	Mezzo	Colombia	Pietro Mascheroni	SIN DATO

10-06-1978	Siri Garson	Mezzo	Noruega	Alfonso Montesino	Schubert: Viaje de invierno
10-29-1979	Ian Partridge	Tenor	Inglaterra	Jennifer Partridge	SIN DATO
03-24-1980	Lía Montoya	Soprano	Colombia	Egon J. Palmen	SIN DATO
06-24-1981	Carmiña Gallo	Soprano	Colombia	Harold Martina	SIN DATO
05-21-1987	Gary Bennett	Tenor	EEUU	Michael Allan	Schubert: Viaje de invierno
05-28-1987	Martha Senn	Mezzo	Colombia	Pablo Arévalo	Villa-Lobos: Ginastera y Guastavino

Otros recitales de Lieder fueron:

1938	Gilma Cárdenas de Ramírez		Pietro Mascheroni	SIN DATO
1989	Detlef Scholz	Barítono	Lise Franck	
1997	Detlef Scholz	Barítono	Fritz Voegelin	Schubert: Viaje de Invierno
1998	Detlef Scholz	Barítono	Lise Franck	
2001	Detlef Scholz	Barítono	Lise Franck	
2004	Rosa Mateu		Mac Mclure	
2005	Diver Higueta	Tenor	Teresita Gómez	

Tenemos en nuestro haber, como cantante y pianista, una experiencia que soporta la realización de este proyecto:

LIGIA MONSALVE

Repertorio de Ópera:

“Cosi fan tutte” de Mozart (Versión en concierto), 1990, (Versión en escena), 1991; “The Medium” de Gian Carlo Menotti, 1994, 1996; “Rigoletto” de Verdi, 1995; Concierto de Arias de Ópera, 1995; “La Muerte no es un cuento de hadas” de Lucas Estrada (Versión en concierto), 1997; “Carmen” de Bizet (Versión en concierto), 1997; Ópera Gala, 1998; “La Traviata” de Verdi, 1999, 2001, (Cartagena) 2001; Gala Lírica (Pereira), 2000; “Ópera Gala” (Cartagena), 2001; “Documentos del Infierno” de Gustavo Yepes, 2001; Gala Lírica, 2003; “Cavalleria Rusticana” de Mascagni, 2004; Concierto Arias de ópera -

Homenaje a Mozart, 2006; Arias de ópera en diferentes conciertos, 1990 hasta 2006.

Repertorio de Oratorio:

El “Gloria” de Vivaldi, 1989; La “Misa Criolla” de Ariel Ramírez, 1990; El “Requiem” de Mozart, 1991, 1997, 2001; La “Misa en Re” de Dvorak (Medellín y Popayán), 1992; El Dixit Dominus de Scarlatti y la Misa de Campderrós, 1996; El “Magnificat” de Bach, 1996, (Cali) 1996; El “Stabat Mater” de Pergolesi, 1996, 1999, 2001; El “Liverpool Oratorio” de Paul Mc. Cartney y Carl Davis, 1996; La “Misa Dei Filii” de Jan Dismas Zelenka (Medellín), 1996, (Manizales) 1997; El “Mesías” de Händel, 1996, 1997, 1998; La Misa “Lord Nelson” de Haydn, 1998; La “Misa de Coronación” de Mozart, 1998; El “Dixit Dominus” de Händel, 1999; La “Pasión según San Juan” de Bach, 1999; La “Misa en Si Menor” de Bach, 2000, 2002; La “Misa Brevis en Fa” de Mozart, 2000; El “Beatus Vir” de Vivaldi y el “Te Deum” de Charpentier, 2001; Cantata “Aperite mihi portas” de Buxtehude y la Misa “Santa Cecilia” de Scarlatti, 2002; “Letanía Lauretana” de Zelenka, 2004; La Cantata “Amor, hai vinto” de Vivaldi, 2004 y 2006; Cantata “Parvulus Filius” de Amparo Ángel (Bogotá), 2006.

Repertorio de Concierto:

Con acompañamiento de Orquesta:

La “Fantasía Coral” de Beethoven, 1993; El “Amor Brujo” de Manuel de Falla, 1993; La “Rapsodia para contralto y coro masculino” de Brahms, 1994; La “Novena Sinfonía” de Beethoven, 1995, 1996, 1999, 2002.

Repertorio de Lied:

Con acompañamiento de piano:

Brahms: *Cuatro canciones serias, Dos canciones para contralto con Viola, Canciones Gitanas, Canciones de amor con dos pianos, Sapphische Ode, Wir*

Wandelten, In stiller Nacht, Treu Liebe, Die Mainacht, Alte Liebe, Liebestreu, Die Meere (dueto), Die Schwestern (dueto), Die Boten der Liebe (dueto), Klänge (dueto), Es Rauschet das Wasser (dueto), Der Jäger und sein Liebchen (dueto).

Beethoven: *Nur wer die Sehnsucht kennt.*

Duparc: *Le Vague et la Cloche, Élégie, Lamento, La Vie antérieure.*

Dvorak: *Zigeunerlieder, Die Taube auf dem Ahorn (dueto), Die Bescheidene (dueto), Grüne, du Gras! (dueto), Ich schwimm' dir davon (dueto), Die Gefangene (dueto).*

Grieg: *Canción de Solveg.*

Negro Spirituals: *Go down Moses; Deep River; Bless the Lord, O my soul; Swing Low, Sweet Chariot; My Lord, what a mourning?; De gospel train; Nobody knows de trouble I've seen; By an' by; Ev'ry time I feel de spirit; Were you there?; Sinner please, don't let dis harves' pass; Sometimes I feel like a motherless child; Crucifixion; Joshua fit de battle ob Jerico.*

Mahler: *Kindertotenlieder, Wanderer Lieder, Um Mitternacht, Ich atmet'einen linden Duft, ¿Wer hat dies Liedlein erdacht?, Wo die schönen Trompeten blasen.*

Montsalvatge: *Cuba dentro de un piano.*

Ravel: *Las canciones de Madagascar.*

Rossini: *La Regata Veneziana, Dueto bufo de dos gatos.*

Schubert: *Sehnsucht, An die Musik, Im Abendrot, Dem Unendlichen, Nacht und Träume, Nachtstück, Der Zwerg, Der Tod und das Mädchen, Das*

Fischermädchen, Ständchen, Ave María, Die Taubenpost, Du bist die Ruh, Die Forelle.

Schumann: *Liederkreis, Die Lotosblume, Ich bin dein Baum, o Gärtner.*

Wagner: *Cinco Canciones a Matilde Wesendonck.*

Wolf: *In dem Schatten meiner Locken, Um Mitternacht, Gesang Weylas, Verborgenheit, Herr, was trägt der Boden hier, Die ihr schwebet.*

Pianistas Acompañantes:

Teresita Gómez, Astrid Martínez, Francisco Bravo, Guillermo Rendón, Dante Ranieri, Esteban Bravo, Anna Tokareva, Gustavo Yepes, Luis Eduardo González, Juan Domingo Córdoba, Juan Carlos Correa, Luis Alveiro Correa, Christian Restrepo.

Orquestas:

La Orquesta Sinfónica de Antioquia, La Orquesta Filarmónica de Medellín, La Orquesta de Cámara de la Universidad de Antioquia, La Orquesta Sinfónica de Colombia, La Orquesta Filarmónica de Bogotá, La Orquesta Sinfónica del Valle, La Orquesta Juvenil del Instituto Musical Diego Echavarría, La Orquesta de Cámara de Caldas, La Orquesta de Cámara Eafit, La Orquesta Sinfónica Universidad Eafit, La Orquesta Sinfónica de Pereira, La Orquesta de Cámara del Instituto de Bellas Artes.

Directores:

Fritz Voegelin, Alberto Correa, Klaus Thielitz, Alejandro Posada, Ernst Zuschke, Gustavo Yepes, Dimitr Manolov, Eduardo Carrisoza, Enrique Patrón de Rueda, Cecilia Espinosa, Andrés Gómez, Astrid Martínez, Dante Ranieri, José Santos Camacho, Andrés Orozco, Guillermo Brizzio, István Menich-Horváth, Marisol Córdoba.

Grabaciones discográficas:

Grabación del CD *El Mesías* de Händel con la Orquesta Filarmónica de Medellín y el Coro Polifónico dirigidos por Alberto Correa, 1998; grabación del CD *Infinito* interpretando Boleros, Tangos, Baladas y Negro Spirituals con el Grupo “Ligia Monsalve y D’Abril” dirigido por Astrid Martínez, 2001; y grabación del CD *Soñando a solas* interpretando duetos de los años 50’s, con el tenor Nicolás Henao y la pianista Astrid Martínez, 2006. (Próximo a lanzamiento).

Críticas musicales:

De la Misa en Re mayor de Dvorak interpretada en Popayán en el Festival de Música Religiosa se escribió: “La contralto Ligia Monsalve, extraordinaria, hará carrera de solista con ese material vocal que posee”. (Basso di Cornetto. Popayán, Domingo 19 de abril de 1992).

Del Concierto del 25º Aniversario del Teatro Metropolitano con la Orquesta Sinfónica de Antioquia dirigida por Alejandro Posada se dijo: “Ligia Monsalve cantó con unción y musicalidad haciendo gala de su hermosa voz, la parte de *la Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta* de Brahms.... También cantó la señorita Monsalve el aria de Cherubino, de las Bodas de Fígaro *Non so più cosa son* con gracia y finura” (Rafael Vega. El Colombiano, Viernes 4 de marzo de 1994).

Del montaje escénico de la ópera “La Médium” de Gian Carlo Menotti con orquesta de cámara dirigida por Gustavo Yepes se anotó: “La protagonista, la Médium señora Flora, cantada impecablemente por la mezzosoprano Ligia Monsalve. La seguridad con que encara el papel (buena caracterización escénica), los matices musicales y el impacto dramático le acarrearón un resonado éxito premiado por el público con aclamaciones especiales”. (Rafael Vega. El Colombiano, Viernes 12 de agosto de 1994).

Del recital de grado del 29 de agosto de 1994 con Teresita Gómez al piano se tituló UNA VOZ Y ALGO MÁS con repertorio de Lied: “...Pudimos deleitarnos

ampliamente y con altura, con una voz y algo más, que fue su musicalidad, su dominio de sus generosos medios vocales y su capacidad de comunicar belleza y así emocionarnos intensamente con su canto... (Rafael Vega. El Colombiano, Viernes 2 de septiembre de 1994).

ASTRID MARTÍNEZ

TRAYECTORIA COMO PIANISTA:

- Pianista invitada al Concierto de Música Colombiana con la Orquesta Filarmónica de Medellín, en 1994 con el Maestro Alberto Correa, y en 1999 bajo la batuta del Maestro Eduardo Carrisoza.
- Primer piano de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Antioquia en la Opera “The Medium” de G. C. Menotti, bajo la dirección del Maestro Gustavo Yepes, 1996.
- Pianista correpetidora en el Instituto Musical Diego Echavarría desde 1998, acompañando un promedio de dos solistas en recital de grado por año.
- Pianista correpetidora en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia desde 2001. Ha acompañado tres recitales de grado:
 - Luz María Cuenca (cantante).
 - Delcy Janet Estrada (cantante).
 - Jimmy Arcos M. (cellista).
- Pianista correpetidora en el Departamento de Música de la Universidad Eafit desde 2005, ha acompañado tres recitales de grado:
 - Piano como parte integrante de la orquesta en el recital de la directora Carolina Morales.
 - Concierto de guitarra en el recital de Luis Esteban Tangarife.
 - Recital de cello de Andrés Felipe Jaime.

- Pianista acompañante de Mauricio Ortiz.
- Pianista del ensamble y Taller de Ópera de los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.
- Pianista acompañante de Ligia Monsalve.
- Pianista correpetidora del Instituto de Bellas Artes, 2003, 2004, 2005.
- Directora musical, arreglista y pianista del concurso de la canción “Bolero 97”, “Bolero 99”, “Bolero 2000” organizado por el Área Metropolitana y la Secretaría de Educación.
- Teclista del Concurso Internacional de la canción “FestiBuga 93”.
- Integrante de los grupos Yambequé 1990-1994, Andanza 1993-1994, Almendra, 1994, Otrabanda 1995-1998,.
- Directora musical, arreglista y pianista de la compañía “Tango Ballet de Colombia”, 1999 - 2004.

TRAYECTORIA EN COMPOSICIÓN Y ARREGLOS:

- Composición de obra inédita y arreglos musicales para la celebración de los 50 años de la Universidad de Medellín, 2000.
- Arreglos sinfónicos para la celebración de los 50 años del dueto Los Visconti, 2000.
- Música original para productos “Pequeñín” de FAMILIA S.A. en la convención publicitaria de Cartagena, 2000.

- Música original para LA ORDEN CÁMARA, de la Cámara de Comercio de Medellín, 2002.
- Música original para la inauguración de la Universidad LA SALLE, 2005.
- Música original para EL COLOMBIANO EJEMPLAR, 7ª versión, 2005.
- Música original para la Inauguración del Centro Comercial Los Molinos, 2006.
- Música original para el proyecto A TU LADO APRENDO de Secretaría de Educación de Medellín, 2006.
- Música original para el lanzamiento de la Empresa Aguas de Urabá, 2006.
- Música original para MUJERES TALENTO, versión 2006.

Grabaciones discográficas:

Grabación, dirección, arreglos y producción del CD “Infinito” interpretando Boleros, Tangos, Baladas y Negro spirituals, con el Grupo “Ligia Monsalve y D’Abril”, 2001, y grabación del CD “Soñando a solas” interpretando duetos de los años 50’s, con la contralto Ligia Monsalve y el tenor Nicolás Henao, 2006.

6. MARCO TEÓRICO

6.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA

El siglo XIX asiste, a través de múltiples causas, al surgimiento de la concepción romántica de la música, a un trastorno completo en virtud del cual ésta, última entre las artes, buscaba revalorizarse y ascender hasta alcanzar el rango de lenguaje privilegiado y absoluto.

En los umbrales del Romanticismo, W. A. Mozart manifestaba que la poesía debía ser una hija obediente de la música, entendido esto en términos racionalistas. Buscaba que la música se convirtiera en el centro en torno al cual se condensara la acción dramática, lo que explicaba su escrúpulo a la hora de elegir libretos y libretistas; pensaba en un plan de trabajo donde las palabras se escribieran en función de la música y no de ésta o aquella rima. Pensar las razones de la música con respecto a las del texto literario es, no sólo iniciar la revalorización del lenguaje musical, sino también el descubrimiento de la musicalidad de la poesía. Así, la concepción romántica de la música, su aspiración a la unión y convergencia de todas las artes a través de aquella, tuvo su punto de partida, sin duda, en el gran desarrollo que alcanzó el concepto iluminista del origen común de la poesía y la música, aspecto en torno al cual muchos filósofos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX elaboraron ideas fecundas.

En muchas de sus obras, Mozart logró dejar evidencias del lenguaje romántico que le sucedería: con la ópera las *Bodas de Fígaro*, iniciaría el descenso en su reconocimiento artístico, perdiendo el favor del emperador y, en consecuencia, del público temeroso de contradecir su voz, al atreverse a reclamar libertad e igualdad social, tres años antes de que lo hiciera la Revolución Francesa. Musicalmente hablando, hay que recordar su inmenso aporte al Concertante, momento final del acto donde todas las voces protagonistas cantan en pleno, formando un tejido contrapuntístico y emocional climático; habría que esperar hasta 1851 a que Verdi en *Rigoletto*, lograra alcanzar la maestría de unir las

voces principales en su cuarteto del acto III *Bella figlia dell'amore* dejando escuchar cada una en su psicología y cualidad artística, al punto de hacer exclamar a Víctor Hugo, autor de *El rey se divierte*, que serviría de base a su libreto: "ojalá yo pudiera hacer hablar cuatro personas al mismo tiempo en el escenario de mi obra teatral como lo hace Giuseppe Verdi, con ésta, su música inmortal". Así, pues, Mozart con su conciencia crítica y su lucidez literaria y musical anticipa los lenguajes por venir.

Ya en los albores del período Romántico, Beethoven y Schubert eran los pilares de la música occidental; Schubert, tan intuitivo, como aquel filosófico; tan fiel al torbellino interno de las pasiones, del hombre incluso abandonado y doliente, pero también libre y dichoso, como receptivo Beethoven a las luchas personales y sociales del hombre. Hijo de la Revolución Francesa, Beethoven abrió al músico la posibilidad de ser artista libre y trascender los tiempos de artista artesano que correspondieron a Mozart, aunque éste diera los primeros pasos en esa dirección. Puente entre el clasicismo y el romanticismo recogió los frutos de la revolución y supo cantar a la libertad, desde su única ópera, *Fidelio*, perteneciente al género llamado "óperas de rescate", pasando por todas sus oberturas, sinfonías, su obra instrumental y sus canciones populares WoO 158 hasta llegar a la monumental *Novena Sinfonía*.

Llegando a Schubert reconocemos, al decir de Yehudi Menuhin, que su aspecto excepcional reside en el hecho de que constituya uno de esos hitos aparentemente inevitables en la evolución del hombre hacia su propia realización: la suya, era una conciencia que rendía cuentas ante sí misma y no ante los poderes externos. Su voz, se convierte repentinamente en la voz de cada ser humano, en tanto Beethoven es apocalíptico y se dirige a las multitudes. Schubert, en cambio, habla individualmente con cada corazón humano y prestando su voz a la humanidad, se convierte en el primer compositor humanamente él mismo. La estética del período precedente, cumplidora cabal de los tiempos de la ilustración y territorio de gestación de la música abstracta o pura, no encontraba admisible la expresión afectiva o efectivamente humana, personal o sentimental.

La de Schubert es la voz que a veces se atreve a caer en la desesperanza. Antes de su época, todas las emociones musicales, hasta las más apasionadas, eran eco de un orden social. Indefenso y desamparado, éste hombre bastante común, se convirtió, a través de su música, en la encarnación del dolor mortal; cantó de esa angustia hasta un grado casi intolerable, de esa ansia de amor que ni es religiosa ni es heroica, pero que pertenece a la experiencia personal de todos nosotros. Con él, como primer romántico, nacido en una época de filosofías en pugna, que nos dio todos los ejemplos posibles de interiorización y comunicación de la experiencia humana, cristalizaría el Lied, como recurso de la palabra hecha poesía y música.

El Lied, género magistralmente tratado por Schubert y tema que nos atañe, está, pues, indispensablemente ligado a la palabra; ella, con su intrínseca musicalidad, entendida como revelación divina o como invención humana, en su dimensión esencialmente mítica y profética, en su naturaleza poética, no es únicamente el sentimiento, la inmediatez de la emoción en contraposición al proceso reflexivo de la razón, como lo era para los iluministas; esa lengua originaria es conjuntamente sentimiento y razón, reflexión e inmediatez, creación en la que todas las facultades humanas están unidas, por encima de toda distinción abstracta.

Pieza vocal, usualmente a una sola voz, generalmente acompañada por el piano y que utiliza como centro un corto poema, el Lied, remonta sus orígenes a la Edad Media y encuentra una acabada expresión en el canto trovadoresco que nos deja advertir ya que, yendo del canto popular a la más alta poesía amorosa, era ejemplo temprano de la tentación de poner en música los anhelos, lamentos y reflexiones, como si se tuviera la necesidad de añadir a la poesía algo más. Y, en realidad, las canciones populares dicen lo mismo que la más alta poesía, sólo que en un estilo un poco más sofisticado. Así, las canciones caracterizan una generación, una nación, vehiculan mensajes ya constituidos en el discurso o buscan resucitar una presencia que falta, o hacer existir, por vía de invocación escrita, lo que nos falta.

Pero, conviene distinguir el *Volkslied* (canción popular) del *Kunstslied* (Lied artístico). El primero, nos lleva hasta la Edad Media, más antiguo que el coral o canto de tipo sacro, creación luterana, que también originará. El segundo, o forma artística de canción, aparece a mediados del siglo XVII, cuando Heinrich Albert se convierte, si no en el inventor, sí por lo menos, en el sistematizador de una forma, cuyos primeros ejemplos están a mitad de camino entre el *Volkslied* y el aria italiana, en los tiempos propios del resurgir de la monodia expresiva que, en los inicios barrocos, conquista su gran territorio desde lo sacro, llámese oratorio, misa, cantata o pasión o en lo profano, con la ópera nacida en Italia o con el madrigal dramático, como forma inmediatamente anterior a ésta.

Ahora bien, solamente a fines del siglo XVIII cuando los grandes maestros se interesaron por esta forma, Gluck, Haydn y Mozart le prestaron poca atención, si bien las arias de concierto del maestro de Salzburgo, son un importante antecedente. Beethoven preconizó el Lied romántico que alcanzó su apogeo con Schubert y se renovó con Schumann. Uno y otro no dudaron en tomar los textos de los poetas más grandes del momento: Goethe, Schiller, Heine, realizando, de ésta manera, la íntima unión de la más inspirada poesía con la música más sensible. Así, la historia del Lied se confunde con la historia de la nación alemana; pero el Lied se puede decir que comienza como tal en la segunda mitad del setecientos, cuando en el acompañamiento instrumental se sustituye la notación cifrada del bajo continuo por la de la parte obligada de los instrumentos de viento, condición indispensable para aquella activa interacción entre voz e instrumento que luego llegará a ser, en el Lied romántico, una mezcla de colores y sonidos. Los primeros pasos del nuevo Lied fueron, sin embargo, guiados por el más escueto racionalismo, y no por el culto de las tradiciones patrias sino por la imitación de modelos franceses. La aparición del joven Goethe disparó las angustias de aquella importación racionalista y su poesía llegó a ser el elemento en torno al cual se formó una segunda escuela: simplicidad, claridad, adherencia al texto poético eran los principios que guiaban también a compositores como Beethoven y Schubert, recurriendo a la vena fecunda de la tradición popular, profundizando la relación entre palabra y música.

La de Schubert es la voz que a veces se atreve a caer en la desesperanza. Antes de su época, todas las emociones musicales, hasta las más apasionadas, eran eco de un orden social. Indefenso y desamparado, éste hombre bastante común, se convirtió, a través de su música, en la encarnación del dolor mortal; cantó de esa angustia hasta un grado casi intolerable, de esa ansia de amor que ni es religiosa ni es heroica, pero que pertenece a la experiencia personal de todos nosotros. Con él, como primer romántico, nacido en una época de filosofías en pugna, que nos dio todos los ejemplos posibles de interiorización y comunicación de la experiencia humana, cristalizó, con el recurso de la palabra hecha poesía y música, el Lied.

Luego, vimos avanzar esta forma hasta Brahms, con quien finaliza la gran época del Lied romántico alemán. Pero Hugo Wolf y Mahler, después la Trinidad Vienesa con Schönberg, Webern y Berg, conllevan una considerable renovación: con Mahler, la orquesta sustituiría al piano como acompañamiento o cointérprete. Schönberg hará evolucionar el Lied hasta la música de cámara y la música dramática, a medio camino de la cantata. Posiblemente, lo que relaciona misteriosamente a Schubert con Schumann, Wolf y Brahms, en sus Lieder, es una idéntica e irremediable nostalgia que abarca todo el S XIX; el sueño de una obra donde se exprese el mito del tiempo.

Ahora bien, distinguiendo al Lied de la melodía, dos formas extremadamente próximas, casi iguales, pero que pertenecen, respectivamente, a la tradición alemana y a la tradición francesa, reconocemos que Faure, fue un excelso maestro de la canción francesa que la agrupó en ciclos, así como Berlioz se propuso no sólo adaptar la música a las palabras sino crear, además, las sonoridades vocales más arrebatadoras posibles, con música en la mayoría de los casos bastante lenta y con textos que remiten a la pérdida y a la añoranza, con una disposición anímica similar a la de los nocturnos de Chopin, creando así, algunas de sus obras más románticas. Un compositor ruso como Mussorgsky, ha sido uno de los grandes maestros de la canción, haciendo de ella el vehículo del dolor más profundamente humano. Otro ruso, Rachmaninov, con su enorme talento para la melodía y apasionada melancolía revistió sus canciones de un poder inquietante y nostálgico. El compositor

checo Dvorak, a su vez, compuso canciones muy apreciadas por su capacidad sentimental y un estilo dentro de una esfera devocional. Pero es imposible olvidar a Bela Bartok quien, a principios del siglo XX, realizó con Kodaly una expedición a los Cárpatos con el fin de recopilar canciones populares, encontrando en los ritmos y pautas melódicas de la música campesina magiar, exactamente las nuevas ideas que necesitaba.

Regresando a Schubert, podría decirse que su personalidad se formó más rápidamente que la de Beethoven quien, a los 30 años, no había alcanzado aún la medida para componer una obra de la densidad y la madurez del *Winterreise* (1827). A propósito, el maestro de Bonn sintió profunda admiración cuando en sus últimos meses de vida le fueron presentadas más de sesenta canciones de Schubert y, haciendo grandes elogios, expresó: "en verdad, hay en Schubert una chispa divina; si yo hubiera tenido este poema, le hubiera puesto música"³.

6.2 FRANZ SCHUBERT Y EL LIED



Nació en 1797, su padre era el director de su propia escuela, que funcionaba en el domicilio de la familia. Era un niño inteligente, y en música demostró de inmediato su superioridad. En 1808 se incorporó como soprano al coro de la capilla de la corte. Fue la figura importante del establecimiento, buen pianista y violinista, y ya entonces, compositor prolífico; todo esto a la edad de once años.

³ MAREK, George R. *Schubert*. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 260.

En informe realizado el 28 de septiembre de 1811, Ignaz Mosel, director del seminario donde estudiaba, sugería: “Hellmesberger debe recibir una enérgica reprimenda de parte del mayordomo mayor por su poca aplicación en el estudio; Franz Schubert en cambio, una expresión de satisfacción que nos produce su excelente adelanto en todas las materias...”⁴

A partir de 1813 pudo liberarse dos veces por semana de la severa disciplina del seminario, para recibir de Salieri enseñanza superior de composición, quien intentó sin lograrlo, llevarlo a la carrera de música de teatro, según los modelos italianos vigentes. A partir de este año su voz cambió y en el transcurso del mismo, renunció y comenzó a prepararse para seguir la carrera de maestro de escuela; entre 1815 y 1818 fue ayudante en el establecimiento de su padre.

Durante los años de docencia compuso regularmente, logrando la máxima exploración en el campo del Lied, convirtiéndose este, en su especialidad. Pocos compositores habían enriquecido antes este género. Contaba sólo con 17 años cuando compuso sobre texto de Goethe, *Gretchen am Spinnrade* (*Margarita en la rueca*), una de las canciones más perfectas que se han escrito. Buscó poemas en todo el ámbito de la literatura alemana contemporánea. Las formas fundamentales de la canción de Schubert son la canción estrófica, en la que utiliza la misma melodía en todos los versos, o la compuesta de parte a parte, sigue el poema de principio a fin en una misma continuidad dramática o lírica; a menudo mezclaba estas dos formas. Las canciones de Schubert exhiben infinita variedad siendo extensas y breves, líricas y dramáticas, sencillas y complejas. Eligió sus poemas y con su propia magia ilustró los sentimientos de las palabras mediante la música, de manera que ambos elementos cobran más fuerza.

Marcado por Goethe en sus comienzos, su ideal poético se orientará, sin embargo, a partir de 1820 hacia el sufrimiento universal y hacia la ironía romántica. La lucha sutil y frecuentemente desesperada por las amenazas a la libertad y a la humanidad que están presentes en la poesía alemana, fue

⁴ MAREK, George R. *Schubert*. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 59.

trasladada por Schubert a sus Lieder con compromiso personal total, de donde sobreviene la perfecta relación entre la melodía y la fuerza espiritual. "... Según Einstein, Schubert halló en Goethe "personalidad artística y naturaleza en lugar de falsos escenarios, pasión en vez de retórica, sentimiento en lugar de sentimentalismo, vida real en vez de imitaciones clásicas".⁵

Durante el período 1814 -1828 la historia de los Lieder schubertianos se caracteriza por un constante perfeccionamiento y estilización de los medios expresivos, sin conocer reveses, ni fracturas, ni caídas, por cuanto hace a la calidad del estilo, la originalidad de la invención, la profundidad de la vibración poética. A lo sumo se puede registrar, después de 1820, una cierta disminución del gesto creativo, imputable probablemente, a la mayor atención que el músico comienza a dedicar entonces a la música instrumental y, en parte, quizá, a la voluntad de dar forma también en este campo a grandes estructuras compositivas.

A propósito de las canciones de Schubert, algunas críticas y comentarios de la época se refieren así: "El Theaterzeitung del 22 de mayo de 1821, dijo acerca de las canciones basadas en poemas de Goethe: "Cada una de estas canciones tiene su perfil propio, de acuerdo con la intención del poeta; contienen deliciosas melodías y una noble simplicidad, unidas a una fuerza original y una gran elevación; ello conforma un todo, emparentado con las primeras excelentes creaciones de este talentoso compositor".⁶

A estos tiempos precoces, se deben otras obras maestras como *Erlkönig* (*El Rey de los elfos*) (otoño 1815). En ésta época la composición de sus Lieder alcanza una amplitud considerable: entre 1815 y 1816, compone más de 250, posiblemente, bajo la influencia del amor de juventud, etapa magistralmente cerrada con la creación del Quinteto *Die Forelle* (La Trucha). A partir de 1817 se orientará hacia las sonatas para piano que someterá también a su lirismo,

⁵ REVERTER, Arturo. Schubert – Discografía recomendada, Lieder comentados. Ediciones Península, Barcelona. 1999. Pág. 16.

⁶ MAREK, George R. Schubert. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 176

alcanzando un momento importante con la Sonata en La menor Op. 42 escrita a comienzos de 1825 y dedicada al Archiduque Rodolfo, a la cual se refiere en carta enviada a sus padres desde Steyr: “Resultaron especialmente atractivas las variaciones de mi nueva sonata para dos manos, que ejecuté solo y meritoriamente, pues varias personas me aseguraron que las teclas se convierten en voces que cantan cuando las toco; si ello fuera verdad, me agradaría mucho, ya que no puedo soportar la forma brusca y cortante en que ejecutan aún ciertos pianistas distinguidos y que no resulta agradable para la mente ni para el oído”.⁷

Compuso su primera sinfonía en 1813, siendo el año 1815 el más prolífico, pues produjo dos sinfonías más, abundante música sacra y de cámara, y seis óperas. El momento no lo favorecía. Compuso una ópera alemana, y Viena estaba a un paso del período que se caracterizó por el furor que habría de provocar Rossini. Es posible que de haber contado con un libretista capaz, sus óperas, que tienen muchas ideas atractivas, hubieran logrado mayores éxitos, como la conocida *Obertura Rosamunda* que, perteneciente a la ópera *El arpa mágica* y representada en 1820, quedó aislada como obra independiente.

En su última etapa creativa el conjunto de obras disminuyen en número pero ganan en interioridad. Se diferencian del período juvenil porque están marcadas de principio a fin por un conflicto profundo que Schubert expresó con éstas palabras: “... Luego mi padre me llevó a su jardín favorito. Me preguntó si me agradaba. Me repelía, pero no se lo dije. Luego, enrojeciendo, me hizo la pregunta por segunda vez. Temblando, le dije que no. Entonces mi padre me golpeó y yo huí. Por segunda vez me alejé sintiendo un inmenso amor por aquellos que me despreciaban. Durante muchos años me dediqué al canto. Y, cuando trataba de cantar sobre el dolor, cantaba sobre el amor. Así estaban divididos dentro de mí, el amor y el dolor.”⁸

Este conflicto como un dualismo universal que divide al artista en su propio corazón y que Schubert figura dentro de los primeros en expresar

⁷ MAREK, George R. *Schubert*. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 252.

⁸ MAREK, George R. *Schubert*. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 61.

musicalmente, lo llevó a los atrevimientos armónicos en los que rebasó incluso a Beethoven para encontrarse con Berlioz.

En sus canciones, Franz Schubert elevó una expresión tan universal a la categoría académica, consiguiendo hacer de la palabra y la música una sola expresión, como si esta fuera la forma única, más natural en que los seres humanos podemos hablarnos unos a otros.

6.3 WOLFGANG VON GOETHE



Poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán. La poesía de Goethe expresa una nueva concepción de las relaciones de la humanidad con la naturaleza, la historia y la sociedad; sus dramas y sus novelas reflejan un profundo conocimiento de la individualidad humana.

Nació en 1749 en Frankfurt, ciudad del Sacro Imperio Romano Germánico. Murió 83 años más tarde, en 1832, en el minúsculo principado de Weimar, en donde residió desde 1775. Después de una intensa, contradictoria y fructífera vida creativa, legó a la literatura alemana obras como el Werther, Las Afinidades electivas, Ifigenia, y sobre todo, el Fausto (culminado en 1806, pero publicado sólo dos años más tarde). Su época conocida como “La época de Goethe”, conforme la bautizó Wilhelm Dilthey, para diferenciarla del romanticismo, se identifica con la madurez cultural, pero sobre todo con la plenitud filosófica y literaria alemana, época quizá sólo comparable a la Grecia clásica o al Renacimiento italiano. Nombres como Lessing, Herder, Kant,

Hölderlin, Humboldt, Schiller, Schlegel, entre otros, son las figuras que se asocian a esta época. La Revolución Francesa (1789) sirve de trasfondo dramático a esta revolución cultural alemana.

Goethe señala los límites de la obra de arte en cuanto objeto y, como tal, su finitud; igualmente, los separa la excesiva importancia que los románticos prestan al dominio del inconsciente en la creación artística; para Goethe el artista debía dar forma a esos flujos de la imaginación.

En 1790 escribió *Ensayo* y el tratado, *Aportes a la óptica* (1792), *Elegías romanas* (1795), la novela *Los Años de aprendizaje del Maestro Guillermo* (1796) y el idilio épico en verso *Hermann y Dorothea* (1798). El período desde 1805 hasta su muerte en Weimar, el 22 de marzo de 1832, fue para Goethe considerablemente productivo. De sus escritos los más célebres son las novelas *Las Afinidades electivas* (1809) y *Los años de formación de Wilhelm Meister* (1821); un relato de su viaje por Italia, *Viajes italianos* (1816); *Poesía y verdad*, su autobiografía (1833), los poemas, *Diván de Oriente y Occidente* (1819) y la segunda parte de su poema dramático *Fausto* (publicado póstumamente en 1832).

Ilustre representante de su tiempo, además de gran testimonio, no se equivocaba al resaltar los grandes progresos que estaba experimentando la poesía alemana de su época. Esos progresos que orgullosamente admitía como legados de su ejemplo creador, reflejaron también otros aspectos de la cultura germana, plena de un gran eclecticismo promovido por el barroco tardío y el rococó europeo, mientras en la literatura y en las artes se manifestaban tendencias – opuestas aunque intercambiables – de estilo entre neoclásico y neogótico.

Goethe es el personaje clave de la mutación de tendencia que, partiendo de las arcadias virgilianas de Gessner y de un helenismo que se restaura a partir de las novelas de Wieland, pasa a la novela histórica de Lessing y al naturalismo de Klopstock. Es aquí cuando dichas tendencias, la historicista y la naturalista se dividen dando lugar al fundamento del fenómeno romántico, entendido, de

inmediato y desde siempre, como dualismo irremediable de antigüedad y de retorno a los orígenes, de armonía y de libre creación, de lógica y de fantasía.

El neoclasicismo, por un lado, fue teorizado por el arqueólogo Winckelmann, quien prefería la imitación de la antigüedad (griega en particular) antes que lo moderno y “bárbaro”. De otro lado tenemos el neogoticismo, teorizado por Herder, con sus escritos sobre el mito de Ossian. Con ello, decimos que se separaban dos aspectos capitales del espíritu humano: el del equilibrio interior y el de la pasión impetuosa, acercándonos a las líneas generales del Romanticismo, enfatizando la pregunta acerca de cuál de esos dos aspectos sería el primero en manifestarse en los actos y en el espíritu humano. Para los neoclásicos, sería el espíritu pasional el que debía resolverse y casi dominarse por la razón. Para los neogóticos (entre los cuales figuraban los incondicionales del *Sturm und Drang*, corriente artística y social con gran proyección en el futuro de Europa que prepararía el advenimiento de la Revolución Francesa), era lo irracional, lo instintivo, lo que debía liberarse de todo academicismo.

Se ha dicho justamente que la contraposición clasicismo – romanticismo es tan sólo aparente, o mejor, ficticia, toda vez que dicha antítesis tiene un origen de identidad sustancial que converge como nostalgia del pasado. Y tal denominador común clarifica la aparente contradicción de toda la poética romántica que por una parte quiere innovar pero, por otra, custodia y repite; desesperación orgullosa por tantas y continuas cosas cabales e incompletas generadas por aquella nostalgia angustiante del pasado; pasado que equivale a la infancia, a la feliz inocencia, donde también el concepto de “primitivo” puede encontrar su sinónimo en el concepto de naturaleza. De ahí pues, que dicha antítesis sea nula.

Goethe, en el más acalorado clima del *Sturm und Drang*, donde lo afectivo que, ante todo quiere ser “naturaleza” pura, se traduce en violenta pasión, transformándose en ideal de heroísmo, erotismo y exotismo, anticipando la temática de Delacroix o la literaria de Heinse que preludiarán lejanamente el talante de Nietzsche y de D`Annunzio y la obra liederística revolucionaria de Franz Schubert. Se abrían todos los impenetrables teoremas del Romanticismo

con toda la riqueza alusiva y críptica de un procedimiento entre cabalístico y místico, entre anhelante, obsesivo y, en parte, destructivo. ¿Cómo no reparar en el primer gran Lied schubertiano, *Gretchen am Spinnrade*, de procedencia goethiana, obra maestra creada en los albores del Romanticismo, por un compositor de diecisiete años, que escribía música por placer y a partir de un impulso interior, en tiempos en que no pensaba aún en producir de manera profesional, y cuya actitud hubiera cambiado de no sobrevenirle la muerte a la prematura edad de 31 años, dejando unas obras que en sentido real son todas obras tempranas?

Con Eichendorf se abrirá la segunda generación de románticos alemanes que forman parte del clima de Restauración siguiente a la fase revolucionaria.

Este panorama poético y literario más vasto y moderno, bien articulado por la experiencia schubertiana, promueve las creaciones liederísticas, con un gran psicologismo presente en el compositor.

6.4 GRUPOS TEMÁTICOS ⁹

POEMAS LIBRES

La poesía de Goethe abre un horizonte nuevo al hombre de la época, es visionaria y atemporal. Él fue un estudioso del comportamiento humano y de su entorno; decía: “cada criatura, no es sino una gradación pautada (Schattierung) de un gran y armonioso todo...”.¹⁰

Sus poemas dejan ver rasgos panteístas, donde evoca a la divinidad por medio de la naturaleza, utilizada además, para simbolizar comportamientos, o simplemente, nombrar la realidad de otra manera, más discreta y poética.

Rastlose Liebe – *Amor sin descanso* (Op. 5, no. 1, D. 138) (1815). El poema data del 6 de mayo de 1776. La primera edición apareció en 1806.

Meeres Stille – *Mar en calma* (Op. 3, no. 2, D. 216). Publicada en 1796. Es una evocación de la travesía de Goethe en un viaje entre Nápoles y Sicilia.

Heidenröslein – *La rosita del zarzal* (Op. 3, no. 3, D. 257). La primera impresión del poema en su forma actual data de 1789; y su composición data de la primavera de 1771 en Estrasburgo.

Der Musensohn – *El hijo de las musas* (Op. 92, no. 1, D. 764). Compuesta probablemente en agosto de 1790.

Ganymed – *Ganímedes* (Op. 19 no. 3, D. 544 (1817), publicado 1825. El mito de Ganímedes fue visto por Goethe como encarnación de su creencia y bondad de la naturaleza y de su poder para atraer el hombre hacia ella.

⁹ Los comentarios de fechas de edición, publicación y/ composición fueron tomados de CANSINOS ASSENS, Rafael. Goethe – Obras completas. Recopilación, Traducción, Estudio preliminar, Preámbulos y Notas. Edición Aguilar. Tomos I, II, III. Cuarta Edición, 1974.

¹⁰ FRITJOF Capra. “*La Trama de la Vida*” una nueva perspectiva de los sistemas vivos. Ed. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona. 1998. pag. 41.

Erster Verlust – *Primera pérdida* (Op. 5, no. 4, D. 226) (1815). Publicada en 1785 y compuesta en 1815.

Auf dem See – *En el lago* (Op. 92, no. 2, D. 543b). Poesía compuesta el 15 de junio de 1775. Es un poema de connotaciones tan amplias y de matices tan profundos que relacionan la naturaleza, la vida y las inquietudes humanas.

Erlkönig – *El rey de los elfos* (Op. 1, D. 328) (1815). Poesía compuesta probablemente a principios de 1782 y publicada en 1821.

LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DEL MAESTRO GUILLERMO

La altamente lírica Bildungsroman (novela desarrollista) en la que Goethe trabajó mucha parte de su vida, “Los Años de aprendizaje del Wilhelm Meister”, “se constituyó en una de las obras más características de la producción literaria de Goethe, se puede decir que allí se fusionan vida, obra y época del poeta. El ideal de integración de lo pasado y lo futuro, la conciliación social armonizante del mundo burgués y el feudal, y el credo unitario entre el pathos individual y la colectividad alemana, encuentran su expresión acabada en esta obra de transición. La novela expresa una experiencia armónica del mundo, superación del desgarrado romanticismo temprano del Werther, expresión de la autoconciencia de un alto destino; de un destino individual que se identifica con los valores de la nación alemana”¹¹. Fue elogiada y emulada por la siguiente generación de escritores románticos alemanes como forma ejemplar y aún continuó la influencia de la novela bien entrado el siglo XX.

De los 13 cantos que se integran en la novela, Schubert utilizó ocho para sus Lieder, referidos únicamente a Mignon (la joven protagonista de la historia) y al arpista.

¹¹ Tomado del programa de mano de la “Cátedra Luis Antonio Restrepo Arango – Goethe y la Alemania de su época, a propósito de los 200 años de la primera parte del Fausto”. Febrero a Mayo de 2006. Auditorio de la Biblioteca Pública Piloto.

Schiller, poeta y mejor amigo de Goethe, dice sobre este personaje: “Todo cuanto ha creado con esta figura, es extraordinariamente bello. Con su aspecto aislado, su vida misteriosa, su pureza e inocencia... nos conduce a una tristeza lúcida, un dolor profundamente humano, precisamente porque representa la esencia de la humanidad”.¹²

Mignon (Nur wer die Sehnsucht kennt) - Sólo quien conoce el anhelo (Op. 62 no. 4, D. 877)

Mignon (Heiss mich nicht reden)- No me digas que hable (Op. 62 no. 2, D. 726)

Mignon (So laß mich scheinen) – Dejádme pues brillar (Op. 62 no. 3)

Mignon (Kennst du das Land) – Conoces el país (D. 321 (1815), publicado 1832). Compuesta para iniciar el cuarto tomo de la Vocación teatral en el que Goethe trabajó un año justo (de noviembre de 1782 a 1783).

EL DIVÁN DE ORIENTE-OCCIDENTE

Un “diván” se conocía como una colección de poesías ordenadas alfabéticamente; Goethe realiza una producción autónoma, donde deliberadamente, imita modelos de la lírica persa. El carácter de estas poesías es la espiritualización del sentimiento erótico, su sublimación hacia la mística, hacia Dios. Data, en su mayor parte, de 1814 – 1815, cuando contaba con unos 65 años y subraya entonces, esa fase madura de su evolución psíquica, donde se equilibran los conceptos oriente – occidente, demonios y ángeles, oscuridad y luz, todo en una lograda ecuación, reconocidos todos de una misma raza y una misma sustancia.

¹² MAREK, George R. Schubert. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 77

Goethe se siente joven como hombre y como creador y se refleja en un amor platónico a distancia con una joven casada, Marianne von Villemer; se dice que *Suleika I y II*, poemas del Diván, fueron escritos por ella, ya que mantuvieron una relación por medio de cartas donde él se llama *Hatem* y ella a sí misma, *Suleika*, (respecto a este asunto hay posiciones encontradas). A propósito de la *Suleika II* dice Marek: Anna Milder-Hauptmann, a quien fue dedicada, le escribió a Schubert "... la segunda *Suleika* es hermosísima y me conmueve hasta las lágrimas cada vez que la escucho. Es indescriptible: le has infundido magia y emoción, tal como en la primera canción de *Suleika* y en *Geheimnis* (Secretos). Lo único lamentable es que toda esa infinita belleza no pueda ser cantada en público, ya que las multitudes reclaman sólo melodías fáciles."¹³

Ese espíritu joven que deja ver el poeta en estas obras, es el mismo que está en su mundo de juventud lleno de sueños, en busca de la tierra prometida, el paraíso perdido por el que *Werther* suspira, por el que *Mignon* llora y que encuentra *Fausto* en un gesto de nostalgia.

Suleika I (Was bedeutet die Bewegung) – *¿Qué significa el movimiento?* (Op. 14, no. 1, D. 720). El último encuentro entre Marianne y Goethe se produjo en Heidelberg en 1815.

Suleika II (Ach, um deine feuchten Schwingen) - *Ay! por tu húmedo susurro* (Op. 31, D 717) Marianne escribió también este poema, conocido como *Westwind* (Viento del Oeste). Goethe lo revisó antes de publicarlo en 1819, en el libro VIII, de los Lieder del *Diván*.

FAUSTO

Fausto, personaje semilegendario que hizo un pacto con el diablo para alcanzar la sabiduría; el protagonista emprende una búsqueda agónica y comprometida de la perfección, nunca lograda, que le procurará el castigo. La absolución final otorga sin embargo un punto de optimismo. Fausto, obra en la

¹³ MAREK, George R. Schubert. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 165

que Goethe trabajaría hasta su muerte; en ella, la recreación del mito literario del pacto del sabio con el diablo sirve a una amplia alegoría de la humanidad, en la cual se refleja la transición del autor desde el Romanticismo hasta el personal clasicismo de su última etapa. El tema del Fausto se hunde en las raíces medievales y posteriormente lo recrean diversos escritores. Goethe es quien lleva las figuras del Fausto y Mefistófeles a las cimas más excelsas. Pero después de él, algunos escritores retoman los temas de lo demoníaco y lo fáustico y trazan obras representativas del siglo XX.

Balada: ***Der König in Thule*** - *El Rey de Thule* (Op. 5 no. 5, D. 367) es una poesía compuesta probablemente a principios de 1774. Aunque con vida enteramente autónoma, esta romanza, como la llamaba su autor, fue pensada con miras a intercalarla en la tragedia griega del *Fausto*.

Gretchen am Spinnrade – *Margarita en la rueca* (Op. 2, D.118 (1814)). El Lied fue escrito en 1814 cuando Schubert contaba con 17 años, y hace alusión al *Fausto* de Goethe, y su tema está basado en el primer amor de Margarita, la protagonista.

6.5 INTERPRETACIÓN

La música transcurre en el tiempo y él es un elemento inherente a ella, bien sea como duración de la obra, como tiempo histórico consignado en la partitura o como *tempo* en función del carácter de la obra y de la duración de las figuras musicales. Es así como podemos considerar a la música como un arte temporal por excelencia; el tiempo pertenece a su esencia. El arte de los sonidos que se desplazan en el tiempo no se materializa sino cada vez que se realiza, de ahí que una característica de la música sea la dualidad que presentan la obra concebida y la obra realizada, ya que no hay una correspondencia única entre ellas como en las artes espaciales y siempre existirán diversas posibilidades.

En su escrito *La interpretación creadora*, la musicóloga francesa Gisèle Brelet dice: “lo que separa la concepción de la realización es, ni más ni menos, su carácter indeterminado y rico en posibilidades; la primera es un esquema fecundo, un tema generador. Sin embargo, en las artes plásticas, la concepción queda definitivamente abolida en la obra en sí; la concepción se realiza a través de una obra única que descarta para siempre las posibilidades. La obra musical no sobrepasa el estadio del pensamiento puro; la multiplicidad de ejecuciones posibles por medio de las cuales la obra se realiza, atestigua, en una medida bastante grande, su carácter inacabado y todas esas posibilidades que se hallan todavía intactas en la obra.”¹⁴

La obra de arte musical implica entonces, un creador, llamado compositor, que posiblemente crea por la propia necesidad de eternizar, justificar o emancipar su existencia, y uno o varios intérpretes que permitirán materializar la idea que necesita manifestarse para expresar su esencia y dejar que el público la contemple.

Dice Fubini: “La obra es pura esencia ideal en busca de existencia; la idea artística, algo indeterminado todavía en su estructura ideal, se confirma y se verifica únicamente cuando se realiza.”

¹⁴ FUBINI, Enrico. *Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea*. Alianza Editorial. Madrid 1994, 2001, 2004.

Interpretar es “explicar el sentido de una cosa... dar determinado sentido a palabras, actitudes, acciones.... reproducir o ejecutar el artista una obra...”.¹⁵

El intérprete tiene como misión revivir la obra musical, labor poco sencilla ya que es un fenómeno que trae consigo una problemática, no sólo en el aspecto técnico – musical, estético – filosófico, sino también a nivel emocional, proceso en el que está obligado a tomar decisiones musicales constantemente, razón por la cual es necesario el análisis de las situaciones y estar bien preparado en los aspectos referidos. A su vez, el intérprete es un intermediario entre el compositor y el público, de la misma manera que el compositor y el intérprete son vehículo entre el no ser y el ser de la obra.

Al crear la obra, el compositor establece de antemano una interpretación de la misma, y la deja plasmada en la partitura, vínculo directo entre él y su intérprete. Esta situación es completamente relativa y condicionada, ya que la notación musical es un medio que, por fiel que sea, no va a decirlo todo.

Habrá que considerar la forma de escribir de cada época y estilo que ha variado y crecido como tecnología en el transcurso de la historia; en ciertos estilos como el jazz, la partitura es sólo una guía, la riqueza armónica, rítmica y melódica en las improvisaciones, las proporciona cada intérprete.

Encontramos que en las partituras, después del periodo clásico, la información está muy detallada. El compositor es claro en expresar su deseo con respecto al carácter, a tiempos, articulaciones, acentos, fraseos y dinámicas; pero hay situaciones como las sonoridades, entendiendo éstas como cambios de color en el sonido y algunas expansiones del tiempo, que no están pedidos en la partitura, que están sugeridos en la forma de escribir la música o el texto, pero que son, finalmente, decisiones subjetivas que toma el intérprete y dependen en alto grado de la comprensión y sensibilidad que tenga del estilo y la estética que está abordando.

Es menos difícil la tarea de determinar cuándo una interpretación está por fuera de los parámetros estéticos y estilísticos de la obra, que decir cuál es la mejor

¹⁵. Marta Bueno. El pequeño Larousse Ilustrado 2001. Agrupación Editorial S.A. Buenos Aires.

interpretación de la misma. Y una razón de peso es el grado de creatividad que hay en cada interpretación. En la tarea de revivir la obra, el intérprete estará condicionado por sus posibilidades técnicas, por la comprensión de la partitura y por sus emociones, determinadas a su vez, por los rasgos de personalidad, por la experiencia de vida y por variables externas como la disposición física, el estado de salud y la calidad mecánica y sonora del piano; tanto el cantante como el pianista deben acomodarse a la acústica de cada sala ya que de esto depende la proyección de la voz y la cantidad de pedal respectivamente; el cambio de presión atmosférica se manifestará en la dificultad para respirar a mayor altura en el caso del cantante y en la desafinación de las cuerdas del arpa del piano.

En esa medida las distintas versiones de muchos intérpretes son de igual valor, aunque difieran entre sí; inclusive, un mismo intérprete cambiará la versión de una misma obra en el transcurso de su carrera porque la condición de devenir es propia del ser humano. Gisèle Brelet anota: "la música tiene la misma dimensión temporal que tenemos nosotros [...]; la música vive en la duración, duración que es, en sí, esencialmente dramática, puesto que, por así decirlo, resume, más allá de todos los dramas particulares, el drama puro de la existencia [...]: los grandes esquemas de la vida interior".

Y el público, testigo de la obra revivida, la recibe también de manera subjetiva; su juicio sobre la obra se verá determinado, por su disposición anímica, su disponibilidad de escucha, su conocimiento sobre el lenguaje musical y el sentimiento que ésta le transmita.

6.6 INTERPRETACIÓN DE LOS LIEDER

Históricamente, Schubert ha contado con renombrados estudiosos de su vida y obra; entre los más representativos están Otto Erich Deutsch, George R. Marek, Maurice J. E. Brown, Alfred Einstein, Dietrich Fischer Dieskau. Muchos grandes intérpretes le han dedicado también buena parte de su producción a

las canciones, siendo, quizás, uno de los más representativos, el barítono Dietrich Fischer–Dieskau (1925 Berlín), quien escribió un excelente estudio sobre las canciones schubertianas examinándolas desde el punto de vista del artista ejecutante, además de tener una amplia discografía con ciclos y poemas libres.

Algunos otros cantantes reconocidos de Lied son: Christa Ludwig, Elisabeth Schwarzkopf, Brigitte Fassbaender, Jessye Norman, Victoria de los Angeles, Janet Baker, Mitsuko Shirai, Lynda Russell, Axel Schiotz, Hans Hotter, Gerard Souzay, Peter Pears, Hermann Prey, Fritz Wunderlich, Rudolf Knoll, Bryn Terfel y afortunadamente, muchos más. Quizás el pianista más reconocido en el siglo XX como intérprete de Lied ha sido Gerald Moore; en homenaje realizado en su último concierto se hizo el siguiente comentario: “dentro de los recitales de Lieder grabados en vivo, el ofrecido en el Royal Festival Hall de Londres el 20 de febrero de 1967 puede muy bien aspirar al título de "el acontecimiento del siglo"...el motivo era la retirada del pianista Gerald Moore, el más famoso acompañante al piano de cantantes de todos los tiempos, y en realidad el primero que tuvo un nombre propio que mereciera los honores de indicarse en los discos en lugar de poner simplemente "acompañado al piano". Su personalidad, que no se resignaba a ser un mero comparsa del divo de turno al que acompañara, queda patente en el reproche que a veces se le hacía de que "tocaba demasiado alto" o sea, con demasiado volumen, lo que daría origen a un libro escrito por él mismo cuyo título se hacía esa misma pregunta: "*Am I too loud?*".¹⁶

Otros grandes pianistas acompañantes han sido: Michael Raucheisen, Dalton Baldwin, Geoffrey Parsons, Leonard Hokanson, Karl Engel, Hartmut Höll y hay una cantidad de grandes pianistas, más bien conocidos como solistas, y otros músicos destacados que se dedicaron también al acompañamiento: Vladimir Horowitz, Swjatoslaw Richter, Artur Schnabel, Mstislav Rostropovich, Bruno Walter, George Szell, Francis Poulenc, Benjamin Britten, Samuel Barber, Leonard Bernstein.

¹⁶ www.filomusica.com/filo44/groc.htm

Las canciones de Schubert, más que contarse por setecientas, deben valorarse por ser obras maestras: desde *Gretchen am Spinnrade* y *Erlkönig*, sus primeras obras, hasta el último gran ciclo *Winterreise*, tienen la misma madurez y genialidad, de ello, la historia ha dado buena cuenta; son ya casi 200 años los que nos separan de la creación de éstas obras, y nuestro propósito fundamental, además de apoyarnos en las partituras, documentos y registros discográficos que los eruditos han construido para fortalecer nuestras fuentes de conocimiento, es revivir en el recital público, el resultado de éste proceso de búsqueda musical y personal, e impregnarlo con nuestro sentimiento de ligazón creado con éstas canciones .

Las características que le dieron la condición de novedad para la época, respecto a las de los Lieder que le antecedieron, fueron su contenido emocional más profundo, su mayor libertad en la expresión pianística y la desbordante sutileza en la descripción de los estados de ánimo.

Johann Michael Vogl, nacido en 1768, fue un gran cantante de ópera y un intelectual, cuya presencia en la vida de Schubert a partir de 1817 como miembro de las *Schubertiaden*, fue de gran importancia ya que además de hacerse su amigo, se convirtió en el primer intérprete en comprender la esencia de las canciones, realizando muchos conciertos al lado del propio compositor. Hacia los cincuenta años, Vogl ya tenía una reconocida carrera operística que, sumada a su formación intelectual, lo autorizaba para reconocer obras de arte. Al conocer algunas canciones de Schubert como *Ganymed*, *Erlkönig*, *Der Kampf*, *Der Wanderer*, entre otras, ve en ellas que no sólo requerían canto, sino actuación, y exigían una interpretación en la que música y poesía fueran una sola, lo que definiría un nuevo estilo. A propósito, Vogl escribió en su diario: “No existe mejor prueba de la necesidad de una buena escuela de canto que las canciones de Schubert. ¿Cómo interpretar si no su inspiración divina, su clarividencia musical y todo aquello que es capaz de expresar el idioma alemán? Muchos podríamos aprender, quizá por primera vez, que su mundo consiste de una poesía sonora, palabras convertidas en notas, pensamientos

musicalizados. Podríamos aprender que los poemas de nuestros más grandes poetas, transmutados por su idioma musical, devienen aún más grandes.”¹⁷

El poema y la música, cada uno totalmente definidos desde su contenido y forma, son complemento bilateral en el Lied. Es así como son protagonistas de igual manera la voz y el piano; Schubert trata a ambos instrumentos con carácter solista; por lo tanto, el desarrollo técnico – musical de ambos intérpretes, debe ser muy competente. Así veía el mismo compositor la forma de acercarse al género: “...la manera en que Vogl canta y yo acompaño, tal que en ese instante parecemos ser sólo uno, es algo nuevo e inesperado para la gente.”¹⁸

Schubert procura encontrar en la poesía que elige, temas que hablen de pensamientos conocidos, poco lejanos al espíritu humano; para el caso, Müller, Schober, Schiller, Klopstock, Mayrhofer, Heine, Rellstab, Collin, Rückert, Schubart, fueron poetas contemporáneos que le iban bien, en especial Goethe, maestro al tratar dichos temas de una manera sencilla y corta, posibles características que harían su poesía aún más adecuada para el menester de convertirse en canción. No en vano, de una producción de más de setecientas canciones, Schubert compuso sesenta y nueve sobre poemas de Goethe, entre 1814 y 1816, sin contar las segundas y terceras versiones.

“Lo mismo que en la formulación de Goethe el poeta anticipa la imagen del universo sin conocerla, así el cantante anticipa, gracias a su fantasía creadora, la imagen de la pasión expresada por el canto, un secreto de la formación de sonidos, a cuya revelación contribuye el lenguaje de forma decisiva”.¹⁹

Goethe fue gran poeta, y Schubert lo sabía; lo que no supo apreciar Goethe fue el gran compositor que había en Schubert y quizá, no fue en ese sentido lo

¹⁷ MAREK, George R. Schubert. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986.

¹⁸ Arturo Reverter, Schubert Discografía recomendada – Lieder comentados. Guías Scherzo Ed. Península. Barcelona, 1999.

¹⁹ Fischer-Dieskau, Dietrich. Hablan los Sonidos, suenan las palabras. Historia e Interpretación del canto. Ediciones Turner, S.A. Pág. 425.

suficientemente visionario. Reconoció y admiró el genio de Mozart y Beethoven, pero no valoró la obra de éste siendo probable que ni siquiera haya visto las canciones que el compositor le envió para hacerle homenaje. Pero, por encima de este evento, los textos goethianos siguieron siendo fuente de inspiración musical.

Los poemas son objetos musicales en sí mismos; el efecto rítmico pensado desde cada palabra exacta y su ubicación dentro del verso, le proporciona musicalidad al texto y se enfatiza con su fonética. Traducir el verso lírico de Goethe es, prácticamente, imposible; intentar decir un verso en otro idioma desvirtúa su esencia y como máximo sólo se podrá hacer un acercamiento al significado parcial del texto. Será ideal entonces conocer el idioma alemán para llegar a una comprensión más cabal de la poesía goethiana.

La música universaliza la poesía, permite que alguien ajeno al idioma alemán se acerque a su sentimiento, y en esto, Schubert muestra una franca y exuberante genialidad. Esto se deja ver en las melodías que suenan siempre espontáneas, sin artificio, que permiten a la voz y al piano desenvolverse y expresar variedad de emociones con mucha naturalidad.

El cantante debe conocer la fonética alemana y el significado de cada palabra de las canciones para lograr efectos contrastantes y significativos, así no lo hable; el pianista, debe conocer el acercamiento al significado y en algunos casos, el significado de la palabra exacta para hacer énfasis con la voz; en lo posible, familiarizarse también con la fonética para facilitar la práctica a la hora de retomar alguna frase en el estudio. Ambos deben tener muy clara la estructura literaria de los poemas para definir los distintos personajes y situaciones que allí aparecen. Para ello, se pueden utilizar recursos musicales que ayuden a crear ambientes sonoros distintos: cambios dinámicos, rítmicos, de tiempos, fraseos, articulaciones, acentuaciones idiomáticas, silencios, colores, entre otros. El concepto de color de voz se puede lograr cuando hay un manejo técnico suficiente para esas sutilezas y el recurso para lograrlo es partir de la imaginación; hay que recrear mentalmente las diferentes sensaciones y conseguir acercarse a ellas mediante el sonido; de la misma

manera que el pianista debe acompañar la imaginación con la velocidad de ataque y cantidad de pedal para lograr el color.

Al iniciar una frase musical, el cantante debe tener cuidado de no retrasar su comienzo real; las consonantes deben ser pronunciadas con anterioridad a la pulsación para que la vocal se convierta en la impulsora del sonido y de la idea melódica. Dietrich Fischer-Dieskau dice: “naturalmente la relación del canto con el acompañamiento de piano en el Lied dependerá de la declamación. Quien defina exactamente el momento en que hará sonar las consonantes en las entradas, no obligará al acompañante a esperar respetuosamente la pausa respiratoria del cantante o a hacer que el piano se retraiga lo más posible respecto al canto, para estar siempre prevenido al máximo contra todas las eventualidades de la interpretación vocal poco exacta. El ritmo y el sonido suenan conjuntamente con la voz del piano. Dan y reciben simultáneamente tal como lo imaginó el compositor. Se trata, pues, de tomar conciencia incluso de las más insignificantes exigencias musicales y lingüísticas”.²⁰

La abundancia de consonantes del alemán con respecto al idioma español, marca una gran diferencia al momento de pronunciar. No obstante, ellas deben ser tratadas con claridad y energía. La rapidez y la exactitud deben primar para darle paso a la vocal. Todo esto es importante para el pianista quien debe estar atento a la puntualidad de la pronunciación, razón por la cual debe conocer la fonética alemana, para no anticiparse a ninguna entrada y cambiar la acentuación de la palabra.

No sólo en el manejo melódico deja ver la genialidad el compositor de Lied, sino también en la capacidad para modificar la tonalidad; una especialidad de Schubert es jugar con el cambio entre tonalidad mayor y menor para lograr efectos expresivos en el momento conveniente; modular ayuda entonces, a reflejar los cambios de modo o carácter del poema. Schubert poseía este talento en abundancia, y se lo reconoció la historia a través de la influencia que se deja ver en Brahms, Dvorak, Ravel, Schumann, Chopin, Wagner, Mahler. Liszt se refería a él, pensando en la necesidad que tenía la época de un músico

²⁰ Dietrich Fischer-Dieskau. Hablan los Sonidos, suenan las palabras. Historia e Interpretación del canto. Ediciones Turner, S.A. Pág. 415.

– poeta, que hiciera los cantos del amor, la libertad, la naturaleza, la vida y la muerte, “...de un poeta cuya lengua materna fuese la música”.²¹

Respecto a la riqueza melódico – armónica, explica Sopeña: “se ceba en la canción, no como pretexto, sino como estímulo y cauce a la vez (...) La inspiración melódica de Schubert se despierta ante la variedad de matices expresivos, mejor dicho, de “cuadros expresivos” que el poema presenta (...) Al mismo tiempo, es cauce buscado como por instinto para que ese fluir melódico quedara fijo en sí mismo como melodía breve, completa, perfecta; esa visión de fondo del instante, como juntura del tiempo y lo intemporal; esa su mínima prolongación para que tenga consistencia, carne, para que se prolongue la presencia sin rebajarla en el camino. Eso es el Lied de Schubert.”²²

Hay otro aspecto de vital importancia en la composición y es el ritmo. Schubert utiliza el recurso de células rítmicas repetidas que se constituyen en el corazón del discurso y pueden ser interpretadas como símbolos que dan la idea de viaje, de marcha fúnebre o de perpetuidad de sentimientos. La manera como Schubert utiliza el recurso es completamente natural y avasallador.

Gretchen am Spinnrade:

^{*)}Nicht zu geschwind. ♩. = 72. 19. October 1814.

Singstimme.

sempre legato Mei-ne Ruh' ist hin, mein

Pianoforte.

pp *sempre staccato*

²¹ Arturo Reverter, Schubert Discografía recomendada – Lieder comentados. Guías Scherzo Ed. Península. Barcelona, 1999.

²² Arturo Reverter, Schubert Discografía recomendada – Lieder comentados. Guías Scherzo Ed. Península. Barcelona, 1999.

Der Musensohn:

Ziemlich lebhaft.

Singstimme.

Pianoforte.

Por otra parte, el manejo que hace Schubert de la polirritmia es bien interesante; hay algunas obras en las que el piano y la voz se yuxtaponen en un dos contra tres. En los Lieder *Suleika I* es de vital importancia que la voz mantenga la línea melódica muy ligada y calmada, mientras el piano se desarrolla en mucha actividad rítmica.

Suleika I:

sei - - - ner Schwin - gen fri - sche Re - gung kühlt des Her - - - zens tie - fe

pp

El *legato*, unión perfecta de los sonidos es, esencialmente, la base fundamental de toda línea melódica. En Schubert es importante mantener el *legato* aunque el idioma, en algunos momentos, sea un obstáculo para lograrlo; la pronunciación debe ser clara y precisa con un manejo lineal y expresivo.

Una herramienta de composición usualmente utilizada en los Lieder es la escritura silábica, es decir, nota por sílaba en pro de la calidad del texto, a diferencia de la Ópera y el Oratorio, en los cuales es común encontrar *melismas* o *fiorituras*, donde una sola sílaba puede ser alargada en varias notas, creando una prelación por las figuraciones melódicas.

Para preparar un repertorio de Lied, lo primero que debe tener en cuenta el cantante es la tonalidad. A diferencia de la ópera y el repertorio de concierto

con orquesta, el Lied da libertad a la voz para que se ubique en tonalidades más cómodas. Después de definir éste aspecto, el cantante debe resolver dificultades rítmicas y/o melódicas para tener claridad y precisión en la ejecución. Alternamente, debe descifrar pronunciación. El idioma alemán es de gran dificultad y su fonética debe ser tratada en detalle para lograr acercarse a una buena interpretación. Es recomendable que la pronunciación del texto se haga basándose en el ritmo de la canción, en forma recitada, así se ubicarán las sílabas en el punto preciso. Una vez resuelto éste trabajo, se debe practicar incluyendo melodía, ritmo y texto; sólo así, se detectarán imprecisiones que impedirían un buen desarrollo y posterior madurez del proceso de aprendizaje. Aparte de tener resueltos todos los aspectos musicales como la afinación en la melodía, el ritmo justo y una buena pronunciación, se debe tener total conocimiento del texto. La traducción de cada canción es imprescindible para el cantante porque de ella parte y depende una interpretación profunda y atinada. La interpretación es la asimilación interior de todo este análisis músico-textual y si el cantante pasa por alto uno de estos puntos, corre el riesgo de no alcanzar la precisión necesaria.

Es importante aclarar que la técnica debe estar en un punto solvente, es decir, que el cantante esté en capacidad de resolver sus problemas técnicos sin que el trabajo musical e interpretativo se vea afectado. Luego de tener conocimiento de toda la obra, con todos sus aciertos dinámicos, de cambios de *tempo* y de intenciones, un buen ejercicio para memorizar y soltarse de la partitura, es escribir el texto y cantarla libremente, pero siempre con la conciencia de saber qué está pasando, qué se debe hacer y qué se está diciendo.

Para el proceso de lectura es recomendable que el pianista tenga en cuenta la digitación y la ubicación armónica. Es indispensable tomar nota de la digitación desde la primera lectura como paso fundamental, ya que ésta actividad hace que el pianista tome conciencia de que el proceso que sigue es el de estudiar una obra y no hacer solamente una lectura de acompañamiento “a varias vistas”. Tener una digitación inicial abre las posibilidades para un buen proceso

de montaje porque dará tranquilidad de conocer y reconocer el camino a seguir mientras se está ejecutando.

El proceso de digitar debe ir acompañado, preferiblemente, del contar los pulsos subdivididos y en voz alta, soportando a su vez por un metrónomo para dar seguridad rítmica y revisar, también, que los valores de las figuras y las notas sean las correctas. Es recomendable que en el inicio del montaje el *tempo* de estudio sea lento para buscar tranquilidad y movimientos relajados; si las decisiones tomadas en la digitación son buenas, la velocidad llega pronto y sin muchos problemas.

Los criterios que se deben tener en cuenta al momento de digitar son los siguientes:

Inicialmente adoptar posturas preestablecidas cuando se trate de arpeggios y pasajes escalísticos. A la vez, verificar cuál es el fraseo indicado en la partitura y corroborar si la digitación conviene o no. Esto significa contextualizar cada movimiento.

Cuando se trate de un toque ligado, la prioridad debe ser éste y, por lo tanto, es importante que todos los dedos estén en disposición de tocar. Habrá que utilizar una muñeca y dedos flexibles sin entrar en movimientos absurdos o, mejor, poco naturales; los recursos deben ser los giros de muñeca, dedos y sustitución de dedos.

Si el toque es *non legato* y/o *stacatto* es importante definir con cuáles dedos se ejecuta la línea. En éste proceso conviene verificar las posiciones en las que se encuentra la frase, ya que pueden ser movimientos en serie (si el pasaje es una progresión); tenerlos claros facilita notoriamente la conducción de la línea e inclusive la memorización de la misma.

Si se trata de saltos es necesario ubicar posiciones que le den tranquilidad a la mano y que le garanticen en un alto porcentaje llegar siempre bien y de la misma manera al objetivo. Por ejemplo en la *Suleika II*, la mano izquierda está obligada a saltar el 90% de la obra; generalmente, es un salto de octava entre el bajo y el acorde; el primer paso es tener clara la armonía y la inversión que está utilizando el compositor en cada momento. Como generalmente el

movimiento es bajo - acorde, bajo – acorde, entonces se debe determinar la digitación estándar del acorde y en el bajo no comprometer siempre el dedo No. 5, usar el No. 3 que le da más estabilidad a la mano, y eventualmente el No. 4. En los *forte*, apoyarse con los dedos Nos. 3 y 4 es una buena herramienta.

Suleikas zweiter Gesang.
 Aus dem westöstlichen Divan von Goethe.
 (Marianne von Willemer.)

F. Schubert
Op. 31.

Moderato
Mäßige Bewegung.

104
Pianoforte.
Orig. B dur.

En las octavas ligadas, es fundamental combinar el movimiento de los dedos Nos. 1-5, 1-4, 1-3. Dicha combinación la determinará la dirección y la geografía de la línea melódica. Es importante tener en cuenta el cambiar de digitación cuando una octava repite, si es que no se hace muy difícil el asunto dentro del contexto.

Cuando se está digitando es pertinente tener claro que la prioridad es la articulación y el fraseo de la línea a ejecutar y no hacerlo con movimientos que tensionen la mano. La mejor prueba para una digitación es cuando la frase se puede cantar libremente con sonido bien colocado y sin pedal.

El proceso de una digitación lleva tiempo, porque es probable que después de haber definido una manera el primer día, durante la práctica se note que pueda ser más natural adoptar otra; esto implica que mientras se llega a la digitación definitiva ésta estará en observación constante durante los momentos de práctica.

Mientras se está digitando es un buen momento para ir pensando en lo que armónicamente ocurre en la obra. Entre más herramientas se puedan usar para ejecutar, mejor será la interpretación.

Hay dos maneras de ver la armonía dentro de la obra sin entrar necesariamente en un análisis exhaustivo de la misma: en primera instancia, está la armonía vertical, que es la más utilizada; ésta consiste en saber qué acorde forman las *notas reales* dentro del compás, desde el bajo hasta la soprano (depende de cuántas voces se estén utilizando). Darle esta información correcta al cerebro garantiza saber lo que está pasando intelectualmente, y en un alto porcentaje, guiar con precisión el movimiento de la mano. La segunda opción es reconocer la armonía horizontal que se forma en el pasaje, la progresión armónica. Puede ser que la melodía esté instalada en alguna escala, cierto arpeggio o determinada triada, y que no sean, necesariamente, la armonía vertical, pero el saberlo le da seguridad a la mano ya que se ubica en una posición previamente conocida.

En cuanto a la dinámica, Schubert maneja una extensa gama, parte fundamental para la expresión. Generalmente no hay indicaciones en la línea del cantante, se deben leer en la parte del piano, y sólo en algunos momentos donde se desea resaltar una frase o, por algún énfasis, Schubert la escribe.

“La riqueza de valores dinámicos del Lied responde a esta abundancia de formas, que, sin embargo, al contrario que en la escena lírica, deberán estar basadas en gradaciones finísimas, si se pretende impedir que interrumpan la corriente de intensidad”.²³ En el mundo de la ópera, nos encontramos con un elemento esencial: interpretar un personaje durante toda la obra; en el Lied, la dificultad aumenta ya que el intérprete deberá encarnar todos los personajes que cada una de las canciones tenga para desarrollar, inyectándole el color y sentido necesarios. En algunas canciones se llegan a representar hasta cuatro personajes, como es el caso de *Erlkönig*: el narrador, el niño, el padre y el rey de los elfos. Se necesita un cambio de color de la voz muy rápido que se puede

²³ Dietrich Fischer-Dieskau. Hablan los Sonidos, suenan las palabras. Historia e Interpretación del canto. Ediciones Turner, S.A. Pág. 428.

lograr cuando hay un manejo técnico suficiente para tales sutilezas. El recurso para lograrlo es partir de la imaginación para recrear mentalmente las diferentes sensaciones y conseguir acercarse a ellas mediante el sonido.

Los cambios dinámicos en el piano no sólo dependen de la intensidad del toque sino del manejo de pedales. La sordina es una herramienta muy útil para buscar colores en *pianissimo* y, en algunos casos, el compositor pide su uso como en la introducción de *Suleika I*.

En el piano, el pedal derecho ayuda mucho en este asunto. Él tiene la magia de manipular el sonido. Esto puede ser positivo o muy negativo, porque fácilmente se puede dañar con el pie, lo que se logra con la mano. Entender las funciones del pedal y aplicarlas requiere una alta sensibilidad auditiva, un claro concepto armónico - melódico, estilístico de las obras que se interpretan y una gran imaginación musical.

Schubert es transparente, cualidad que hereda del clasicismo, un exceso de pedal puede ser fatal, pero igual la falta de él también.

Al hablar del pedal es preciso tener clara la mecánica del piano; la función de los apagadores es permitirle a la cuerda vibrar, cualidad envidiable de los instrumentos de cuerda, entonces lo que el violinista tiene en su mano, los pianistas lo tienen en el pie.

Existen dos posibilidades de manejar el pedal, una pensando en el movimiento armónico y otra en el movimiento melódico.

Cuando llegan las *fermatas* o calderones, se pregunta: ¿cómo salir de ellas? Sacar al tiempo las manos y el pie, o primero las manos y luego el pie. La respuesta la da el oído, y lo que se desea hacer.

Cuando el carácter es de *tutti* todo sale al tiempo, pero si se necesita un “degradé” es conveniente soltar las manos y lentamente liberar el pedal, si no hay tiempo para dejar que desaparezca el sonido.

Hablar acerca de la profundidad del pedal es supremamente importante también, porque las posibilidades son muchas. Va desde el mínimo agarre del mismo, hasta un sin fin de opciones que el pie y el piano permitan; esto es, la distancia entre la superficie y el fondo del pedal.

Para los pasajes que tienen articulaciones distintas al tiempo, por ejemplo en el comienzo de *Ganymed*, es buena idea tener un pedal superficial, aunque la armonía en el primer compás es igual: la articulación de la mano izquierda es en *stacatto* y en la mano derecha es *legato y cantabile*, aunque no lo dice en la partitura. Otro buen ejemplo es la *Suleika II*, la armonía en los compases es igual, pero si se deja el pedal a fondo no va a entenderse la melodía de la mano izquierda, que además está en un registro grave de fácil confusión. En conclusión, la articulación, la armonía y la melodía determinan la cantidad de profundidad del pedal derecho.

Los cuadros dinámicos que se encuentran en las canciones están íntimamente ligados al sentido del poema, en algunas ocasiones, como en *Meeres Stille*, la dinámica siempre es *piano*, ésta indica la calma tormentosa a la cual se refiere el texto; las inflexiones melódico – textuales indican los momentos de picos dentro de la obra para que ésta no sea plana, el cantante y el pianista convienen la dirección de los picos y los lugares donde se deben hacer; en *Gretchen am Spinnrade* hay cambios dinámicos desde *pianissimo* hasta *fortísimo* en cortos espacios de tiempo, hasta pedir un extenso *forte* en *crescendo* en contraste con pasajes de *pianísimo* a *mezzopiano*; todos esos cambios representan el estado emocional de Gretchen, una joven enamorada.

Los adornos u ornamentos se deben cantar con fluidez y precisión, y ser cortos para sentar una diferencia con las notas reales. En las canciones con densidad mayor, es decir, con *tempo* lento, los adornos deben ser consecuentes con el ritmo y la intención musical. Las *appoggiaturas* en Schubert, tienen un sentido preciso: si la nota está repetida en la melodía, la *appoggiatura* pasará a ocupar el valor completo. Si la intención del compositor es que la melodía tenga un adorno, él simplemente lo escribe tal como lo quiere.

Los compases que están en silencio, tanto para el piano como para la voz, no deben ser contados a la perfección; se debe dar un espacio y un tiempo apropiado, sólo es cuestión de intención de la idea musical. Normalmente se pueden alargar pero no recortar, tienen el sentido de un cambio total o dramático.

Algunas canciones fueron escritas para ser cantadas por hombre o mujer, dependiendo del personaje: *Gretchen am Spinnrade* expresa el sentimiento de una joven mujer; las canciones de Mignon son representaciones de ella misma. Pero los textos de Harfner, personaje en la misma novela, definitivamente deben ser cantados por hombres. Otros textos poéticos son neutros: *Ganymed*, *Erster Verlust*, *Erlkönig*, *Heidenröslein*, *Der Musensohn*, *Auf dem See*, *Rastlose Liebe*, entre otros, y permiten ser interpretados por hombre o por mujer. El intérprete es finalmente quien decide qué textos cantar y la acertada elección dependerá de su criterio.

Las tonalidades originales en las que fueron escritas las canciones, no siempre son las adecuadas para todo tipo de voz. El cantante debe analizar cuál es la apropiada a su registro, para que la obra se preste a su voz y pueda interpretarla con libertad. Si hay transposición, esto atañe directamente al pianista, porque en el proceso pueden verse afectadas posiciones, concebidas en la tonalidad original de una forma más cómoda, aumentando así su dificultad de ejecución; si el pianista conocía previamente el Lied en determinada tonalidad, al interpretar la obra en otro tono, deberá estudiarla nuevamente. El cambio también afecta el color de la obra.

A continuación haremos un recorrido por la selección de canciones que interpretaremos:

POEMAS LIBRES

Rastlose Liebe describe la inquietud en el movimiento constante. Aquí el dramatismo se acentúa con el ritmo y las consonantes; la dinámica es amplia y buscar contrastes permite mayor gama de posibilidades. Una vez más, tener un toque liviano es fundamental, y recordar la acentuación natural de un grupo de cuatro semicorcheas: la primera tiene más peso que las otras, y por ende tiene más sonido, finalmente la melodía queda establecida por la primera nota de cada grupo de cuatro y el bajo. Es fundamental respetar la articulación y las indicaciones dinámicas.

En los Lieder schubertianos, la música es, por momentos, descriptiva, al lograr dibujar el espíritu del poema. Cuando Schubert habla sobre la muerte, tema de predilección y gran desarrollo para su composición, utiliza tonos con una luz brillante como si vinieran del más allá; la muerte siempre es apaciguadora, reconfortante, la hermana que no produce miedo. En *Meeres Stille* la inmensidad y la profundidad son tratados con luminosidad, la muerte es ese descanso buscado con ansias. Resaltar enérgicamente la pronunciación y emitir un color de voz oscuro, producirá un efecto de dolor y desolación, sentimientos inherentes a la canción. El piano, con sus repetidos acordes arpegiados e inquietantes modulaciones, ofrece un ambiente abrumador, acentuado además por una línea melódica densa.

Heidenröslein se convirtió en una canción popular. Su composición es estrófica. Posee una base folclórica con formas moralistas y de manera muy popular con alusiones sexuales. Esta canción es la delicadeza de la mujer. El cantante debe narrar la historia con credibilidad y convencimiento para hacer entender que la rosita está representando a la muchacha, debe parecer un juego simple y espontáneo, aunque realmente dice de la desdicha de una mujer tomada por la fuerza. Es posible también aquí tomar como introducción el interludio. En los calderones hay un encanto que sólo se da cuando los músicos se “toman el tiempo”.

Der Musensohn tiene forma estrófica: A – B, A – B, A. En esta canción impera la alegría, el éxtasis, pero también el anhelo del descanso de la muerte, expresado en la parte final de la canción, dejando la sensación de vacío y ansiedad. Debe ser jovial, amable, colorida y esperanzadora. Al cantante se le presenta una dificultad idiomática mayor: una cantidad considerable de palabras. Trabajarlas con lentitud y confianza en un comienzo permitirá desenredar la lengua, para luego prestarle atención a la melodía, la expresión y la dinámica. En la sección A es fundamental que el pianista mantenga muy estable el ritmo “bailado” y tener muy seguros todos los giros armónicos, y en la sección B, el color es más tenue. Mantener liviandad tanto para el cantante como para el pianista, será fundamental para lograr el objetivo.

LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DEL MAESTRO GUILLERMO

El espíritu creativo (de experimentación) de Schubert, lo llevó a crear el Lied en diferentes formatos: estrófico, estrofas variadas, libres, sin repeticiones y baladas. Pero también compuso bajo otras formas, saliéndose de sólo la voz y el piano: de los Textos de “Wilhelm Meister” (Los Años de aprendizaje del Maestro Guillermo) el Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Op. 62 no. 1) en seis versiones en el término de once años y también en formato de dueto, y *Der Hirt auf dem Felsen* (Op.129) (El Pastor en la Roca) con acompañamiento de clarinete.

Nur wer die Sehnsucht kennt es de un ambiente sobrecogedor, intimista y desolador. El cantante debe mantenerse en el rango de *piano* en la primera sección, luego viene un dolor profundo que sólo se puede expresar desde las entrañas, y definir la obra con otra sensación de *pianísimo* que es el sufrimiento de la protagonista. El piano expone en la introducción el tema de la melodía acompañado por tresillos en mano izquierda en *molto legato*, insinuando la sensación del caminante, es importante no interrumpir esta línea melódica en ningún momento y resaltar las disonancias, sin necesidad de acentos, sólo llenando la sonoridad armónica. La melodía de la derecha debe fluir libremente, prestando atención a las indicaciones dinámicas y al acento. Se debe preparar la terminación de cada frase para dar entrada al cantante.

Mientras la voz canta, el piano debe crear un ambiente de movimiento donde una nota se funda con la otra en el legato y la mano izquierda se convierte en una voz cantante. En la sección del compás 16 con el texto *Allein und abgetrennt*, el movimiento se detiene a manera de “suspiro” inclusive en el puente en *pianísimo* de “Ach! der mich liebt und kennt, ist inder Leide”. En la siguiente sección el *tempo* puede ir un poco adelante, sin dejar de cantar en el piano la voz superior y hacer énfasis en los acentos. Finalmente retoma la sección A para hacer la introducción como *postludio*.

En *Heiß mich nicht reden*, la mayor dificultad pianística es cantar en *legato* y *pianissimo* bloques de acordes. La partitura es muy clara para indicar los momentos en los que debe resaltarse una voz u otra, especialmente si se repite una frase. El cantante debe hacer las frases ligadas con inflexiones basadas en la melodía y en el texto. En la parte final, a modo de *recitativo*, se resalta un ambiente solemne donde sólo Dios tiene el poder de abrir los labios después que un juramento los haya cerrado. El contraste dinámico está bien marcado en ésta canción: de *pianissimo* hasta *fortissimo*.

So laß mich scheinen está recreado en un ambiente de pureza y de espiritualidad; la muerte está presente y el ansia de que le sobrecoja es inmediata. El personaje quiere despojarse de sus vestiduras terrenales y transfigurarse. El concepto de liviandad es primordial para la música de Schubert; aquí la voz la manejará con pulcritud, afirmando el paso de la vida terrenal a la vida eterna. Para finalizar debe alcanzarse la frase con euforia, es el momento del cambio de estado. En la obra también hay un manejo coral que requiere ser tratado con cuidado. Para el pianista saber qué voz resaltar en cada momento es un asunto importante, en el cual se debe tener mucha claridad a la hora de ejecutar la canción.

Cada Lied es una historia, y el piano como ya se ha dicho antes, no tiene una línea exclusivamente acompañante, es un solista que interactúa conjuntamente con el cantante.

En la distribución de voces de los acordes, muchas veces la voz de la soprano es la línea del cantante, la decisión es entonces cuál voz resaltar. Si el registro coincide entre la voz y el piano no es muy conveniente resaltar la melodía del cantante, será mejor resaltar un poco más las voces internas y en especial el bajo para dar contraste y profundidad. Es importante anotar el hecho de no dejar de cantar en ningún momento la línea de la soprano, resaltar las voces es un concepto de colorear el bloque armónico, no de dejar de sonar algunas voces.

Para este procedimiento es fundamental haber escuchado cada acorde y saber qué está pidiendo cada armonía. El estudio debe ser lento y con un alto grado de escucha, porque de la sonoridad que esté en la mente depende la sonoridad real en la mano. Al hablar de éste tema es indispensable hablar sobre el

movimiento simultáneo de las manos. Aparentemente es un tema “obvio”, pero no lo es tanto. Cuando se toca más de una voz al tiempo, el bloque sonoro debe ser sólo uno y con un color específico predeterminado; debe ser la misma sensación de manejar una orquesta y/o un coro; el color será la resultante de la sumatoria de sonoridades dentro de cada acorde.

Cuando se habla del color en la música es muy importante sentir este concepto en distintas dimensiones, hasta el punto de poder verlo. Esto es muy subjetivo e implica un alto grado de imaginación y sensibilidad.

Kennst Du das Land está compuesta en forma A – B, A – B, A' – B. Es una descripción de la naturaleza en toda su grandeza que Mignon lleva adentro como un recuerdo inconsciente. Ella trata de convencer a su mentor Wilhelm Meister (Maestro Guillermo), a buscar con ella este país y se dirige a él llamándole amante, protector y padre. La ambientación del cantante parte al percibir ese mundo, no se puede estar ajeno a esas imágenes. La sección B requiere de alegría, de ansiedad pero con frases ligadas y finalizar con ese lugar irradiando anhelo.

En esta canción también hay mucho movimiento, se combina un poco la escritura coral con tresillos en mano derecha y melodía en izquierda. Lo más importante es mantener el legato y una sonoridad muy liviana obedeciendo a todas las indicaciones dinámicas. En la sección A' se están describiendo las montañas; debe tener mucho carácter, la línea del cantante debe resaltarse con las consonantes ya que está en forma descendente donde la voz pierde un poco de fuerza y proyección y los bloques de acordes deben ser redondos y suntuosos.

EL DIVÁN ORIENTE-OCCIDENTE

Suleika I es una invitación de ella hacia él para un encuentro al atardecer. El cantante debe mantener el legato como una constante durante toda la obra. El pianista debe entender que la introducción es el viento y que debe sonar como tal. La indicación de sordina más un pedal superficial constante, ayudan a lograr el efecto.

96. *Etwas lebhaft.* Op. 14.

Pianoforte.
Orig. H moll.

Mit Verschiebung.

pp

El pianista tiene la melodía que se esconde en la voz interior de la mano derecha y el bajo es la estructura fundamental de la obra. Nuevamente la liviandad es tema para ser tratado por los intérpretes.

Was be - deu - - tet die Be - we - gung?

sempre legato
pp

Bringt der Ost mir fro - he Kun - de? Sei - - - ner

Hacia el final, en el *Etwas langsamer (un poco más lento)*, el ritmo constante de corchea con puntillo, semicorchea y blanca, son la esencia; este es un constante llamado al “verdadero mensaje del corazón”, al amor, a la vida.

En *Suleika II* el cantante debe también mantener el legato persistentemente y no permitir que el exceso de consonantes lo interrumpa. En esta canción ambas manos deben estar completamente tranquilas y relajadas, sin permitir presión con el exceso de movimiento, finalmente es una canción y debe sonar como tal y no como un estudio técnico con énfasis en octavas partidas. Además debe mantenerse estable en el tiempo y buscar en la mano izquierda

la acentuación natural de 1 y 2, mientras la mano derecha colorea livianamente la armonía con las octavas, haciendo énfasis en los movimientos melódicos y las disonancias.

Mässige Bewegung. 1821.

En las notas repetidas de la sección del *Etwas Geschwinder* (*un poco presto*), es recomendable hacer cambio de dedo para lograr la articulación; el uso de los dedos 2-1-2 sería una buena opción en la mano derecha.

FAUSTO

Der König in Thule es una historia con estrofas; se debe hacer un énfasis mayor en la dinámica y en la intención sonora por medio de articulaciones y/o acentuaciones. Las estrofas entre sí, deben marcar diferencias siempre basadas en el texto para recrear sensaciones de asombro y expectativa.

Cantar la voz superior de los acordes del piano, con un buen respaldo del bajo será muy importante. Es de cuidado también declinar las frases al final, esto significa, no terminarlas a tiempo, sino prepararlas escuchando siempre al cantante. Al ser una canción estrófica sin introducción, se abre la posibilidad de hacer el postludio, o sea los tres últimos compases, como introducción.

Gretchen am Spinnrade es una muestra de la grandeza de Schubert. Dice George R. Marek biógrafo de Schubert: “las palabras de Goethe, con su ritmo apresurado, que expresan el éxtasis de la joven y simultáneamente su nerviosa perplejidad, sus dudas, sus temores, están expresadas en la música no sólo por medio de la línea vocal, sino por los sonidos del piano, que sugieren el movimiento de la rueda. La rueda se convierte en parte del drama. La línea vocal y el acompañamiento se fusionan completamente. El piano ya no es un

simple acompañamiento. La canción es un drama musical en miniatura”.²⁴ Este Lied es de una magnitud tal que es difícil lograr equilibrio en dos aspectos totalmente opuestos: cantar como una joven enamorada anhelando el beso de su amado y mantener la línea melódica con toda esa carga dinámica tan contrastante y exigente. El piano es el movimiento de la rueda, la mano derecha describe el movimiento circular, mientras la izquierda establece un ritmo parecido al latido del corazón; el movimiento sólo se ve interrumpido cuando Margarita está colmada de la emoción que le causa el amor y “su beso”. El retorno a la rueda puede ser insinuando el movimiento como si fueran suspiros, esto significa, no ser tan drásticos con el *tempo I*, para luego retomar nuevamente el *ostinato*.

The image shows a musical score for Schubert's 'Die Wunde' (D. 113). It consists of two systems of music. The first system has a vocal line with the lyrics 'und ach, sein Kuss!' and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Mei-ne Ruh' ist hin, mein' and the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *f₂*, and *pp*.

POEMAS LIBRES

En *Ganymed*, poema de forma libre, tiene como exigencia mayor, un alto grado de concentración en los intérpretes para lograr sostener la línea de principio a fin, a pesar de los constantes cambios rítmicos, melódicos, armónicos y expresivos desarrollados en tan corto tiempo. Dice Marek a propósito:

²⁴ MAREK, George R. Schubert. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. Pág. 72

“*Ganymed*, el himno de Goethe a la naturaleza en una mañana primaveral y soleada, en el que se solaza con la tibieza eterna y se maravilla ante la infinita belleza”²⁵ En los compases 56 al 68, el piano describe el viento matutino y el canto del ruiseñor.

The image shows a page of a musical score for Schubert's "Ganymed". It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system includes the lyrics "mei - nes Busens, lieb - li - cher Mor - gen - wind!". The second system is mostly instrumental for the piano. The third system includes the lyrics "Ruft drein die Nach - ti - gall lie - bend nach mir aus dem". There are various musical markings such as "decresc." and "tr." (trill) throughout the score.

Erster Verlust concentra toda la nostalgia derivada del recuerdo de un pasado feliz. En este Lied, Schubert utiliza la palabra Glück que traduce “felicidad”, pero en realidad es una felicidad perdida, debe haber una intención de soledad, de vacío en la emisión de la voz. El piano retoma un poco la forma coral y también hay un canto en la mano izquierda simulando un violoncello, es conveniente para ello usar el pedal.

²⁵ MAREK, George R. Schubert. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986. pág. 96.

Auf dem See requiere de una total liviandad y de un manejo dinámico entre *piano* y *mezzoforte* con algunos *crescendi*, indicaciones que no están escritas en la partitura pero que el texto expresa tanta amplitud que exige libertad y grandeza vocal. El ambiente se basa en una descripción de la naturaleza inmensa, llena de una alegría desbordante. El piano representa en un inicio las olas.

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

Y luego se produce una alquimia maravillosa, donde sin dejar de representar el movimiento, canta a manera de *canon* con el cantante.

Aug, mein Aug, was sinkst du nie - der? Gold - - - ne

Träu - - me, kommt - - - ihr wie - - der?

Erlkönig fue escrita en 1815 cuando Schubert contaba con sólo 18 años. Parece increíble que un compositor tan joven pudiera escribir obras tan grandes y perfectas como *Gretchen am Spinnrade* y *Erlkönig*. La interpretación para el cantante se complica aún más en este Lied ya que debe abarcar cuatro

personajes: el narrador, el padre, el niño y el rey de los elfos. El narrador es alguien neutro pero al final se compromete con sus sentimientos; el padre está asustado e inquieto por la situación de su hijo; el niño con la fiebre que tiene, ve visiones y se asusta con las propuestas del rey; y el rey es el personaje malo que le promete al niño todo lo bello de su reino, si lo sigue, porque su intención es apoderarse de él. Para cada uno de estos personajes la intención vocal debe ser distinta, con características de inquietud, temor, protección, maldad. El momento de la muerte del niño se enfatiza cuando él dice: “el rey de los elfos me hizo daño” dándole mayor acento a la palabra “hizo”. El pianista tiene la responsabilidad de mantener el dramatismo y la angustia total de la historia. Representa una dificultad técnica, ya que exige movimientos de octavas repetidas en los tresillos de la mano derecha durante varias páginas. Los tresillos pueden representar el cabalgar del padre en el oscuro bosque. La melodía de la izquierda, canta la angustia que viven padre e hijo. Cuando le corresponde cantar al rey, la forma pianística cambia a menos dramática, debe ser seductora y liviana. Es este un buen momento para recuperarse del movimiento anterior, que a propósito, podría tranquilizarse un poco con el artificio de cruce de manos, cuando el bajo lo permita.

Schnell. ♩ = 152.

Singstimme.

Pianoforte.

The image shows a musical score for a vocal part (Singstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The tempo is marked 'Schnell. ♩ = 152'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Singstimme part consists of several measures of rests. The Pianoforte part is more complex, featuring repeated eighth-note triplets in the right hand and a more melodic line in the left hand. Dynamics include 'f' (forte) and '3' (triplets). The score is divided into two systems, with the second system continuing the piano accompaniment.

Este es un estilo de composición llamado Balada, al igual que *Der König in Thule*.

6.7 TRADUCCIONES

Rastlose Liebe – Amor sin descanso

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!

Lieber durch Leiden
Möcht ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.

Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

¿Wie soll ich fliehn?
¿Wälderwärts ziehn?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

Bajo la nieve y la lluvia,
frente al viento,
en la bruma de los precipicios,
a través de la niebla,
¡Adelante! ¡Adelante!
¡Sin calma, sin reposo!

Prefiero batirme
en medio de tormentos,
que soportar tantas dichas
de la vida.

Toda atracción
de corazón a corazón
¡Ay!, qué aflicción
tan peculiar provoca.

¿Cómo haré para huir?
¿Acaso hacia el bosque?
¡Todo es en vano!
corona de la vida,
dicha sin reposo,
¡Amor, eso eres tú!

Meeres Stille – Mar en calma

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.

Keine Luft von Keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.

Hondo silencio en las aguas,
ni un soplo la mar agita,
y el marino, calma en torno,
por doquiera inquieto mira.

¡Duerme el aire, y un silencio
de muerte todo domina!
Ni una ola se encrespa en toda
la enorme amplitud marina.

Heidenröslein – *La rosita del zarzal*

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach's
Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Vio un muchacho una rosita
la rosita del zarzal,
tan joven y tan bonita
que a verla de cerca corrió,
y la contempló extasiado
rosita, rosita, rosita roja,
la rosita del zarzal.

Él dijo: ¡te cogeré,
la rosita del zarzal!
y ella: te pincharé,
que hasta lo eterno me pienses,
y eso no me gustará.
rosita, rosita, rosita roja,
la rosita del zarzal.

Y rompió el feroz zagal
la rosita del zarzal
atacó ella y lo pinchó,
aún gritando de dolor,
él lo debió soportar.
Rosita, rosita, rosita roja,
la rosita del zarzal.

Der Musensohn – El hijo de las musas

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen weg zu pfeifen,
So geht's von Ort zu Ort!
Und nach dem Takte reget
Und nach dem Maß beweget
Sich alles an mir fort.
Ich kann sie kaum erwarten,
Die erste Blum' im Garten,
Die erste Blüt' am Baum.
Sie grüßen meine Lieder,
Und kommt der Winter wieder,
Sing ich noch jenen Traum.
Ich sing ihn in der Weite,
Auf Eises Läng' und Breite,
Da blüht der Winter schön!
Auch diese Blüte schwindet,
Und neue Freude findet
Sich auf bebauten Höhn.
Denn wie ich bei der Linde
Das junge Völkchen finde,
Sogleich erreg ich sie.
Der stumpfe Bursche bläht sich,
Das steife Mädchen dreht sich
Nach meiner Melodie.
Ihr gebt den Sohlen Flügel
Und treibt durch Tal und Hügel
Den Liebling weit von Haus.
Ihr lieben, holden Musen,
Wann ruh ich ihr am Busen
Auch endlich wieder aus?

Por campo y valle vagar,
silbando yo mi canción,
así paso de un lugar a otro lugar.
Y todo a compás se mueve,
y todo al ritmo se ajusta
en mi interior continúa, sin cesar.
Casi no puedo esperar
del jardín las nuevas flores
del árbol los nuevos brotes.
A mis canciones saludan
y al retorno del invierno
yo canto aún aquel sueño.
En la inmensidad, yo lo canto,
a lo ancho y largo del hielo,
allí, precioso el invierno, florece!
También esta flor se marcha,
y nueva alegría halla
en construidas alturas.
Y como yo, junto al tilo,
encuentre al joven pueblecillo
al instante lo alboroto.
El mozo apocado se hincha,
y la rígida muchacha se da vuelta
buscando mi melodía.
A nuestras plantas dais alas,
lanzando al valle y colinas
lejos de casa, al amado.
Queridas musas graciosas
¿Cuándo, en vuestro regazo,
al fin tendré también descanso?

Mignon (Nur wer die Sehnsucht kennt) –Sólo quien conoce el anhelo

Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.

Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!

¡Sólo quien conoce el anhelo
sabe lo que sufro!
Solo y aislado
de toda alegría,
miro hacia el firmamento
hacia aquel lado.

Ah, quien me ama y conoce
está en lontananza.
Me desmayo, se me queman
las entrañas.
¡Sólo quien conoce el anhelo
sabe lo que sufro!

Mignon (Heiss mich nicht reden) – No me digas que hable

Heiß mich nicht reden,
heiß mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
Ich möchte dir mein ganzes
Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

No me digas que hable,
mándame callar, porque
mi secreto es mi obligación;
me gustaría mostrarte todo mi
interior, pero el destino no lo
quiere.

Zur rechten Zeit vertreibt der
Sonne Lauf,
Die finstre Nacht, und sie muß
sich erhellen;
Der harte Fels schließt seinen
Busen auf, Mißgönnt der Erde
nicht die tief verborgnen Quellen.

En el tiempo adecuado,
el curso del sol desplaza a la
oscura noche, y ella tiene que
aclararse;
la roca dura abre su pecho,
no niega a la tierra las fuentes
profundamente escondidas.

Ein jeder sucht im Arm des
Freundes Ruh,
Dort kann die Brust in Klagen
sich ergießen;
Allein ein Schwur drückt mir die
Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie
aufzuschließen.

Cada cual busca calma en el
brazo del amigo,
pues allí puede el pecho
desahogarse en lamentos;
sólo un juramento me aprieta
los labios,
y sólo un Dios tiene el poder de
abrirlos.

Mignon (So laßt mich scheinen) – Dejadme pues brillar

So laßt mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes dunkle Haus.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich laße dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz
genung.

Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

Dejadme, pues, brillar
hasta que me transforme
presuroso desciendo de la bella
Tierra a la sólida morada.

Allí disfruto de un pequeño
silencio, después se abre la mirada
fresca, yo dejo este abrigo puro,
junto con el cinturón y la corona.

Y aquellos entes celestes,
no preguntan por hombre o mujer,
y ni trajes ni arrugas,
envuelven el cuerpo transfigurado.

Aunque viví sin preocupación y sin
esfuerzo, sentí sin embargo
profundo dolor.

Prematuramente envejecí de
angustia; rejuvenecedme hasta la
eternidad.

Mignon (Kennst du das Land) – Conoces el país

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.
Kennst du das Haus?
Auf Säulen ruht sein Dach.
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin, Möcht ich mit dir,
o mein Beschützer, ziehn.
Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut!
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin, Geht unser Weg!
O Vater, laß uns ziehn!

¿Conoces el país donde florece el limonero,
centellean las doradas naranjas entre el follaje oscuro,
una suave brisa sopla bajo el cielo azul,
y hallar se puede al silencioso mirto y al alto laurel?
¿Lo conoces acaso? ¡Hacia allí! Hacia allí quisiera yo ponerme en camino junto a ti, amado mío!
¿Conoces la mansión?
Sobre columnas descansa su techo,
la sala resplandece, el aposento brilla y esculturas marmóreas se alzan ante mí, contemplándome:
¿Qué te han hecho, pobre criatura?
¿La conoces acaso? ¡Hacia allí! Hacía allí quisiera yo ponerme en camino junto a ti, mi protector!
¿Conoces la montaña y su puente alzado entre las nubes?
La mula busca su camino a través de la niebla; en cavernas habita la antigua raza de los dragones; ¡Al abismo se precipita la roca y sobre ella el torrente!
¿La conoces acaso? ¡Hacia allí! Hacia allí se dirige nuestra senda! ¡Oh, padre, pongámonos en camino!

Suleika I

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosend spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insekten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küßt die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügel prangen.
Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh' noch diese Hügel düstern,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.
Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten.
Dort wo hohe Mauern glühen,
Dort find' ich bald den Vielgeliebten.
Ach, die wahre Herzenskunde,
Liebeshauch, erfrishtes Leben
Wird mir nur aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Atem geben.

¿Qué significa el movimiento?
¿Me trae el Viento de Oriente
alegre mensaje? La fresca brisa
de sus alas calma en el corazón la
honda herida.

Acariciante con el polvo juega,
cazándolo en ligeras nubecillas,
enviando al seguro follaje de las
parras el contento pueblecillo de
los insectos.

Amortigua el ardor del sol,
refresca también las mejillas,
al pasar, besa las vides
que ostentan campo y colina.
Y a mí me trae un susurro del
amigo mil saludos, antes de que
en estas colinas oscurezca, me
saludan sin duda mil besos.
Y así puedes seguir adelante,
sirve a amigos y afligidos allí,
donde altas murallas brillan,
allí hallaré pronto al bienamado.
Ay, el verdadero mensaje
del corazón,
hálito de amor, renovada vida,
ha de venirme sólo de su boca,
sólo podrá su aliento dármele.

Suleika II

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Auen, Wald und Hügel
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müßt' ich vergehen,
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid' ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm, aber sag's bescheiden:
Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

Ay!, por tu húmedo susurro,
Viento del Oeste, cómo te envidio!
pues tú puedes llevarle el mensaje
de cómo en su ausencia sufro!

El movimiento de tus alas
despierta en mi pecho muda
nostalgia; flores, prados, bosques
y colinas lloran al pasar tu aliento.

Pero tu suave y blanda brisa
refresca los párpados heridos.
Ay! de dolor moriría
si no esperara volver a verlo.

Apresúrate pues hacia mi amado,
habla dulcemente a su corazón;
pues guárdate de conturbarlo
y ocúltale mis penas.

Dile, pero hazlo con prudencia,
que su amor sería mi vida,
y que alegre emoción para ambos
habrá de darme su cercanía.

Der König in Thule – El Rey de Thule

Es war ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.
Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.
Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.
Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken
Trank nie einen Tropfen mehr.

Hubo en Thule cierto rey
siempre fiel hasta la tumba,
a quien, moribunda, su amada
un cáliz de oro le dio.
Nada quería el rey tanto,
lo vaciaba en las jaranas,
los ojos se le iban
siempre que de aquel tomaba.

Y al verse en trance de muerte
del reino contó sus ciudades,
y todo menos el cáliz
mandó a su heredero darse.
Tomó asiento en real cena
por caballeros rodeado,
en el castillo del mar,
en sala de antepasados.

Estando allí el antiguo cáliz,
libó en él su postrer sorbo,
y luego lo arrojó al mar
con un gesto melancólico.
Lo vio en las aguas hundirse,
los ojos se le cerraron,
y ya nunca ni una gota
sorbieron jamás sus labios.

Gretchen am Spinnrade – Margarita en la Rueda

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.
Wo ich ihn nicht hab
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.
Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seine Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,
Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuß!

Meine Ruh' ist hin,
mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

Mi paz huyó,
mi corazón me pesa,
ya no la recobraré
nunca, nunca más.
Allí donde no le tengo a él
es para mí la tumba.
El mundo entero
me amarga.

Mi pobre cabeza
está desquiciada,
mi pobre alma
está hecha pedazos.
Solo por verle a él,
miro a través la ventana,
y sólo por encontrarlo
salgo fuera de casa.

Su paso arrogante,
su noble figura,
la sonrisa de su boca
y el fuego de su mirada.
Y el fluido mágico
de su palabra,
su apretar de manos,
¡Y, ay, su beso!

Mi paz huyó,
mi corazón me pesa,
ya no la recobraré
nunca, nunca más.

Mein Busen drängt sich
Nach ihm hin.
Ach, dürft ich fassen
und halten ihn,
Und küssen ihn,
so wie ich wollt,
an seinen Küssen
Vergehen sollt!

Mi pecho suspira,
suspira por él.
Ah, si yo pudiese tocarle,
si pudiese retenerle,
Y besarle,
tal como deseo,
aunque hubiese de morir
en sus besos.!

Ganymed – Ganímedes

Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herze drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!
Daß ich dich fassen möcht'
In diesen Arm!
Ach, an deinem Busen
Lieg' ich und schmachte,
Und deine Blumen, dein Gras
Drängen sich an mein Herz.
Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens,
Lieblicher Morgenwind!
Ruft drein die Nachtigall
Liebend nach mir aus dem Nebeltal.
Ich komm', ich komme! Ach,
Wohin? wohin?
Hinauf strebt's Hinauf.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenen Liebe.
Mir! Mir!
In eurem Schosse
Aufwärts!
Umfangend umfängen!
Aufwärts an deinen Busen,
Alliebender Vater!

Cual resplandor matutino
con tu ardor tú me rodeas,
Primavera, ¡Amada!
Mil veces con goce de amor
se mete en mi corazón,
de tu eterna calidez
un sagrado sentimiento,
¡Infinita belleza!
¡Que yo estrecharte pudiera
en este brazo!
¡Ay!, en tu pecho
desfallezco y muero,
y tus flores, tu hierba
a mi corazón se aprietan.
Tú refrescas la sed ardiente
de mi pecho,
¡Dulce brisa matutina!
Me llama desde el valle en niebla
el amante ruiseñor.
¡Ya voy, ya voy! Ay,
¿Adónde?, ¿adónde?
¡Arriba!, ¡Vamos, Arriba!
Las nubes vuelan hacia abajo,
las nubes se inclinan hacia el
amor anhelante.
¡A mí! ¡A mí!
En vuestro seno,
¡Hacia arriba!
¡Abrazando, abrazado!
¡Arriba, hacia tu pecho
Padre amante de todas las cosas!

Erster Verlust – Primera pérdida.

Ach, wer bringt die schönen Tage,
Jene Tage der ersten Liebe,
Ach, wer bringt nur eine Stunde
Jener holden Zeit zurück?
Einsam nähr' ich meine Wunde,
Und mit stets erneuter Klage
Traur' ich ums verlorne Glück,
Ach, wer bringt die schönen Tage,
Jene holde Zeit zurück!

¿Ah, quién devuelve los bellos
días del primer amor,
ah, quién devuelve una hora de
este tiempo disfrutado?
Solo nutro yo mi herida
y renovando mi lamento por la
felicidad perdida, vivo en duelo.
ah, quién devuelve los bellos días
del primer amor!

Auf dem See – En el lago.

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt:
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!

Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmeln,
Begegnen unserm Lauf.

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist:
Hier auch Lieb und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne.

Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Y nueva savia, sangre nueva
absorbo del mundo ahora.
¡Qué buena es la Naturaleza,
que en su regazo me toma!

Acuna el agua mi barca
en tanto que voy remando,
y las brumosas montañas
nos vienen saliendo al paso.

Ojos míos, ¿por qué os bajáis?
¿De nuevo andáis trasoñados?
¡Basta! Que si el sueño es oro,
amor y vida aquí hallamos.

Sobre las ondas titilan miles
de ingrátidos astros,
blandas nieblas se devoran,
allá lejos, los picachos.

Matinal brisa sacude
de umbrosa ensenada el antro,
y en el agua se refleja
el fruto maduro y sano.

Erlkönig – El rey de los Elfos

Wer reitet so spät
durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

»Mein Sohn, was birgst du
so bang dein Gesicht?«
- »Siehst, Vater, du den Erlkönig
nicht?
Den Erlenkönig mit Kron
und Schweif?«
»Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif«

>Du liebes Kind, komm,
geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem
Strand, Meine Mutter hat manch
gülden Gewand<

»Mein Vater, mein Vater,
und hörst du nicht, was Erlenkönig
mir leise verspricht?«
»Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:
In dürren Blättern säuselt der Wind«

>Willst, feiner Knabe,
du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten

¿Quién cabalga tan tarde,
a través de la noche y el viento?
Es el padre que lleva a su niño;
en su brazo bien lo estrecha,
seguro lo sujeta, brindándole su
calor.

-Hijo mío, ¿por qué escondes así
tan triste tu rostro?
-¿Acaso no ves, padre, al rey de
los elfos?
¿El rey de los elfos con su corona
y manto?
-Hijo mío, sólo es la bruma.

¡Tú, bello niño, anda,
ven conmigo!
Verás qué alegres juegos allí te
enseñaré; qué flores coloridas en
la ribera prosperan, y qué dorado
traje mi madre lleva.

-Padre mío, padre mío,
¿no oyes tú las promesas que me
susurra el rey de los elfos?
-Ten calma, ten calma, hijo mío,
en las secas hojas silba el viento.

-Quieres tú, noble muchacho,
ir conmigo?
Te aguardan mis hermosas hijas;

schön;

Meine Töchter führen den nächtlichen
Reihn und wiegen und tanzen und
singen dich ein<

Mis hijas conducen la ronda
nocturna, y van a arrullarte con
danzas y cantos.

»Mein Vater, mein Vater, und siehst du
nicht dort Erlkönigs Töchter am düstern
Ort?«

-Padre mío, padre mío, ¿no ves
allá a las hijas del rey de los elfos,
en ese oscuro lugar?

»Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es
genau: Es scheinen die alten Weiden
so grau«.

-Hijo mío, hijo mío, no hagas caso,
yo bien lo estoy viendo; se ven tan
grises los viejos pastos.

>Ich liebe dich,
mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig,
so brauch ich Gewalt<.

-Te amo,
me emociona tu bella figura;
y si de agrado no vienes,
la fuerza emplearé.

»Mein Vater, mein Vater,
jetzt faßt er mich an!
Erkönig hat mir ein Leids getan!«

-¡Padre mío, padre mío,
mira cómo me coge!
el rey de los elfos
me ha infligido una herida.

Dem Vater grauset's,
er reitet geschwind,
er hält in Armen
das ächzende Kind,
erreicht den Hof mit Müh' und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.

El padre, horrorizado,
cabalga veloz,
sostiene en sus brazos a su niño
que gime,
alcanza la hacienda, con esfuerzo
y urgencia:
entre sus brazos el niño yacía
muerto.

7.0 CONCLUSIONES

Tanto Schubert como Goethe son de una grandeza desbordante, y a medida que profundizamos en el conocimiento sobre ellos, lo notamos con más claridad. Son dos genialidades distintas; la del poeta denota el interés por la existencia humana y lo evidencia desde el arte, la ciencia, la política y el misticismo, manera propia de un filósofo. En Schubert se manifiesta el genio innato del artista; su obra se siente transparente y parece que sólo tuviera que materializarse porque existe con madurez y fuerza interior.

La interpretación es un proceso que demanda tiempo de elaboración, comprensión y maduración.

Cada interpretación será distinta, así sea el mismo intérprete y las mismas obras, esto es, por el devenir natural al cual pertenecemos.

La tarea de leer y escribir, en éste caso sobre interpretación y contextualización histórico – estética de Schubert y Goethe, ha enriquecido nuestros procesos musicales y personales.

8.0 BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS:

DART, THURSTON. La interpretación de la música. Antonio Machado libros, Madrid, 2002. págs. 21-30. 161-169.

DE LA GRANGE, Henry – Louis. Viena, una historia musical. Paidós de música, Barcelona, 2002. págs. 101-156

DI BENEDETTO, Renato. Historia de la música, 8. El siglo XIX Primera parte. Ediciones Turner Música.

FISCHER DIESKAU, Dietrich. Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e Interpretación del canto. Traducido por Carmen Schad. Ediciones Turner. 1985.

FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Colección Arte y Música. Alianza Editorial, Madrid, 3ª- reimpresión, 2002. págs. 161-197, 199-252, 253-296.

FUBINI, Enrico. Estética de la música. Colección Antonio Machado. Alianza Editorial, 2001. págs. 107-134.

FUBINI, Enrico. Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea. Alianza Editorial. Madrid 1994, 2001, 2004.

HARVARD DE MUSICA, Diccionario. DON MICHAEL RANDEL. Editorial Diana S.A.

LAWSON, Colin y Robin Stowel. La interpretación histórica de la música. Alianza Música, Madrid, 2005. págs. 15-30, 165-174.

MANSION, Madeleine. El estudio del canto. Ricordi. 1947.

MAREK, George R. Schubert. Buenos Aires: Javier Vergara Editores. 1986.

MENUHIN, Yehudi y Curtis Davies. La música del hombre. México: Fondo Educativo Interamericano S.A. 1980.

REVERTER, Arturo. Schubert – Discografía recomendada, Lieder comentados. Ediciones Península, Barcelona. 1999, 395 págs.

SCHÖNBERG, HAROLD. Los grandes compositores, 1989, Editor Javier Vergara.

PARTITURAS:

MANDYCZEWSKI, Eusebius. Canciones de Schubert con textos de Goethe. Dover Publications, Inc. New York. 1979.

Schirmer's Library of Musical Classics. Schubert op. 89 – winter – journey”.

SCHUBERT, Franz – Lieder I. Edition Peters. Frankfurt.

DISCOGRAFÍA:

BAKER, Janet. The very best of Janet Baker. EMI Records Ltda.

BRYN, Terfel. An die musik. Berühmte Schubert – Lieder. Deutsche Grammophon. Hamburg 1994.

FISCHER DIESKAU, Dietrich. Schubert-Goethe Lieder. Deutsche Grammophon. 1960, 1969, 1970.

FLEMING, Renée. Schubert Lieder. Decca Digital.

HOTTER, Hans. Winterreise. Deutsche Grammophon.

LUDWIG, Christa. The very best of Christa Ludwig. EMI Records Ltda.

PRICE. Margaret. Sämtliche Lieder. Hyperion Schubert Edition

TRADUCCIONES:

CANSINOS ASSENS, Rafael. Goethe – Obras completas. Recopilación, Traducción, Estudio preliminar, Preámbulos y Notas. Edición Aguilar. Tomos I, II, III. Cuarta Edición, 1974.

KOVACISIS, Adan. 49 Lieder. Mito Poesía. Ed. Mondadori 2000.

KOVACISIS, Adan. 47 Poemas Goethe. Mito Poesía. Ed. Mondadori 1998.

PÁGINAS VIRTUALES:

www.google.com

Microsoft Encarta 2006. 1993-2005 Microsoft Corporation.

www.wikipedia.com/Fischer-Dieskau-Dietrich

http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe

www.filomusica.com/filo44/groc.htm

http://en.wikipedia.org/wiki/Gerald_Moore

http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert

9.0 ANEXOS

AGRADECIMIENTOS:

DETLEF SCHOLZ (Asesor musical y de monografía)

TERESITA GÓMEZ (Asesora musical)

LUZ MARINA MONROY (Asesoría Histórico – Estética, Revisión de redacción y presentación del recital)

JAVIER FRANCO (Revisión de redacción)

SURAMERICANA - WALTER DE LOS RÍOS (Sala de Concierto)

RAFAEL VEGA (Datos Históricos)

JORGE ARANGO (Datos Históricos)

INSTITUTO MUSICAL DIEGO ECHAVARRÍA – INÉS GIRALDO (Consecución de Sala)

INSTITUTO DE BELLAS ARTES (Publicidad)

LUZ MARÍA BRAVO Y JOSÉ LUIS CAMISÓN (Revisión de Traducciones)

EDUARDO MARRERO (Grabación digital)

LUIS EDUARDO GONZÁLEZ (Diseñador)

CLAUDIA VILLA SÁNCHEZ (Patrocinio)

MAURICIO VELÁSQUEZ (Artes visuales)

Y a los Profesores:

GUSTAVO YEPES

HAYDÉE MARÍN

GABRIEL CATAÑO

LUIS CARLOS RODRIGUEZ

CARLOS MARIO JARAMILLO

NIDIA BEJARANO

CLAUDIA GÓMEZ GUTIÉRREZ

Posteriormente anexaremos el registro del recital que se realizará el lunes 27 de Noviembre de 2006 en el auditorio de Suramericana.

LIEDER

SCHUBERT - GOETHE

LIGIA MONSALVE, Contralto
ASTRID MARTÍNEZ, Piano

TRABAJO DE GRADO ESPECIALIZACIÓN EN ARTES
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Miércoles 29 de Noviembre de 2006
Lugar: Auditorio Cámara de Comercio
Hora: 7:30 p. m.



Fundación Universitaria
Bellas Artes

Invitan



PROGRAMA

Poemas libres:

- Ganymed (Op. 19 no. 3, D. 544)
- Meeres Stille (Op. 3, no. 2, D. 216)
- Auf dem See (Op. 92, no. 2, D. 543b)

De "Los Años de aprendizaje del Maestro Guillermo":

- Nur wer die Sehnsucht kennt (Op. 62 no. 4, D. 877)
- Heiss mich nicht reden (Op. 62 no. 2, D. 726)
- So laß mich scheinen (Op. 62 no. 3)
- Kennst Du das Land (D. 321)

Del "Fausto":

- Balada: Der König in Thule (Op. 5 no. 5, D. 367)
- Gretchen am Spinnrade (Op. 2, D. 118)

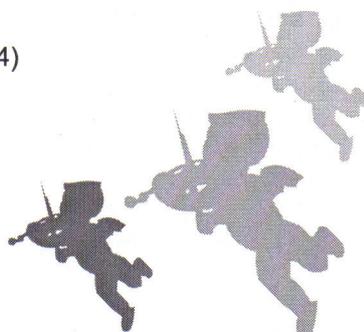
– Intermedio –

Del "Diván de Oriente - Occidente":

- Suleika I Was bedeutet die Bewegung (Op. 14, no. 1, D. 720)
- Suleika II Ach, um deine feuchten Schwingen (Op. 31, D 717)

Poemas libres:

- Rastlose Liebe (Op. 5, no. 1, D. 138)
- Erster Verlust (Op. 5, no. 4, D. 226)
- Der Musensohn (Op. 92, no. 1, D. 764)
- Heidenröslein (Op. 3, no. 3, D. 257)
- Erlkönig (Op. 1, D. 328)



LIED



Franz Schubert (1797 - 1828)

El Lied, palabra alemana para “canción”, es un género de primera categoría, obra maestra en formato no muy grande, de lento posicionamiento en la historia de nuestra ciudad donde, a la hora de hablar de canto lírico, la ópera ha tenido mayor reconocimiento.

Schubert, como primer romántico, cristalizaría el Lied como recurso de la palabra hecha poesía y música, esa unión indisoluble entre voz y piano que llega a profundidades indescriptibles. Goethe, poeta y alquimista, amante de la naturaleza con toda su inmensidad.

La propuesta del programa gira en torno a algunas de las obras goethianas más representativas: “Los Años de aprendizaje del Maestro Guillermo”, “Fausto”, “El Diván de Oriente-Occidente” y Poemas libres.

Con este recital, se sustenta el trabajo de grado para obtener el título que otorga la Universidad de Antioquia en el posgrado “Especialización en Artes”, con énfasis en Interpretación.



LIGIA MONSALVE

Contralto antioqueña. Graduada en la Universidad de Antioquia con el título de “Maestra en Canto” bajo la asesoría del barítono alemán Detlef Scholz. Realizó estudios en canto en la Escuela de Música “Carl Maria von Weber” en Dresden-Alemania con Angela Liebold.

Ha sido finalista en el Concurso Internacional del tenor italiano Luciano Pavarotti realizado en Bogotá, y semifinalista en Módena-Italia.

Ha sido solista de La Orquesta Sinfónica de Antioquia, La Orquesta Filarmónica de Medellín, La Orquesta de Cámara de la Universidad de Antioquia, La Orquesta Sinfónica de Colombia, La Orquesta Filarmónica de Bogotá, La Orquesta Sinfónica del Valle, La Orquesta Juvenil del Instituto Musical Diego Echavarría, La Orquesta de Cámara de Caldas, La Orquesta de Cámara Eafit, La Orquesta Sinfónica Universidad Eafit, La Orquesta Sinfónica de Pereira, La Orquesta de Cámara del Instituto de Bellas Artes; bajo la batuta de Fritz Voegelin, Alberto Correa, Klaus Thielitz, Alejandro Posada, Ernst Zuschke,

Gustavo Yepes, Dimitr Manolov, Eduardo Carrisoza, Enrique Patrón de Rueda, Cecilia Espinosa, Andrés Gómez, Astrid Martínez, Dante Ranieri, José Santos Camacho, Andrés Orozco, Guillermo Brizzio, István Menich-Horváth, Marisol Córdoba.

Ha interpretado obras sinfónicas como: La “Fantasía Coral” de Beethoven, 1993; El “Amor Brujo” de Manuel de Falla, 1993; La “Rapsodia para contralto y coro masculino” de Brahms, 1994; La “Novena Sinfonía” de Beethoven, 1995, 1996, 1999, 2002.

De Oratorio ha interpretado: El “Gloria” de Vivaldi, 1989; La “Misa Criolla” de Ariel Ramírez, 1990; El “Requiem” de Mozart, 1991; La “Misa en Re” de Dvorak (Medellín y Popayán), 1992; El Dixit Dominus de Scarlatti y la Misa de Campderrós, 1996; El “Magnificat” de Bach, 1996; El “Magnificat” de Bach (Cali), 1996; El “Stabat Mater” de Pergolesi, 1996; El “Liverpool Oratorio” de Paul Mc. Cartney y Carl Davis, 1996; La “Misa Dei Filii” de Jan Dismas Zelenka (Medellín), 1996; El “Mesías” de Händel, 1996; La “Misa Dei Filii” de Jan Dismas Zelenka (Manizales), 1997; El “Requiem” de Mozart, 1997; La Misa “Lord Nelson” de Haydn, 1998; La “Misa de Coronación” de Mozart, 1998; El “Dixit Dominus” de Händel, 1999; La “Pasión según San Juan” de Bach, 1999; El “Stabat Mater” de Pergolesi, 1999; La “Misa en Si Menor” de Bach, 2000; La “Misa Brevis en Fa” de Mozart, 2000; El “Requiem” de Mozart, 2001; El “Beatus Vir” de Vivaldi y el “Te Deum” de Charpentier, 2001; Cantata “Aperite mihi portas” de Buxtehude y el “Stabat Mater” de Pergolesi, 2001; Misa “Santa Cecilia” de Scarlatti, 2002;

La "Misa en Si menor" de Bach, 2002; "Letanía Lauretana" de Zelenka, 2004; La Cantata "Amor, hai vinto" de Vivaldi, 2004 y 2006; Cantata "Parvulus Filius" de Amparo Ángel (Bogotá), 2006.

En Ópera ha participado con: "Cosi fan tutte" de Mozart (Versión en concierto), 1990, (Versión en escena), 1991; "The Medium" de Gian Carlo Menotti, 1994, 1996; "Rigoletto" de Verdi, 1995; Concierto de Arias de Ópera, 1995; "La Muerte no es un cuento de hadas" de Lucas Estrada (Versión concierto), 1997; "Carmen" de Bizet, (Versión en concierto), 1997; Ópera Gala, 1998; "La Traviata" de Verdi, 1999, 2001; Gala Lírica (Pereira), 2000; "Ópera Gala" (Cartagena), 2001; "Documentos del Infierno" de Gustavo Yepes, 2001; "La Traviata" de Verdi (Cartagena), 2001; Gala Lírica, 2003; "Cavalleria Rusticana" de Mascagni, 2004; Concierto Arias de ópera - Homenaje a Mozart, 2006; Arias de ópera en diferentes conciertos de 1990 hasta 2006.

Además, ha realizado numerosos recitales de Lied interpretando obras de Schubert, Brahms, Mahler, Wagner, Wolf, Montsalvatge, Dvorak, Beethoven, Duparc, Ravel, Rossini, Schumann, Grieg, entre otros, con pianistas acompañantes como Teresita Gómez, Astrid Martínez, Francisco Bravo, Guillermo Rendón, Dante Ranieri, Esteban Bravo, Anna Tokareva, Gustavo Yepes, Luis Eduardo González, Juan Domingo Córdoba, Juan Carlos Correa, Luis Alveiro Correa, Christian Restrepo.

Actualmente se dedica a la docencia del canto en la, ya avalada, "Fundación Universitaria Bellas Artes".





ASTRID MARTÍNEZ

Graduada en la Universidad de Antioquia con el título de "Maestra en Piano" bajo la asesoría de la pianista antioqueña Teresita Gómez.

Ha sido pianista invitada al Concierto de Música Colombiana con la Orquesta Filarmónica de Medellín en 1994 con el Maestro Alberto Correa, y en 1999 bajo la batuta del Maestro Eduardo Carrisoza; primer piano de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Antioquia en la Opera "The Medium" de G. C. Menotti, bajo la dirección del Maestro Gustavo Yepes, 1996; Pianista correpetidora en el Instituto Musical Diego Echavarría desde 1998, acompañando un promedio de dos solistas en recital de grado por año; pianista correpetidora en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia desde 2001. Ha acompañado tres recitales de grado: Luz María Cuenca (cantante), Delcy Janet Estrada (cantante), Jimmy Arcos M. (cellista); pianista correpetidora en el Departamento de Música de la Universidad Eafit desde 2005, ha acompañado tres recitales de grado: Piano como parte integrante de la orquesta en el recital de la directora Carolina Morales, Concierto de guitarra en el recital de Luis Esteban Tangarife, Recital de cello de Andrés Felipe Jaime; pianista acompañante de Ligia Monsalve, de Mauricio Ortiz y del ensamble y Taller de Ópera de los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia; pianista correpetidora del Instituto de Bellas Artes.

Directora musical, arreglista y pianista del concurso de la canción "Bolero 97", "Bolero 99", "Bolero 2000" organizado por el Área Metropolitana y Secretaría de Educación y Directora musical,

arreglista y pianista de la compañía "Tango Ballet de Colombia", 1999-2004 y de "Vos...Tango", 2005-2006.

Teclista del Concurso Internacional de la canción "FestiBuga 93".

Integrante de los grupos Yambequé 1990-1994, Andanza 1993-1994, Otrabanda 1995-1998, Almendra, 1994.

En 1994 fue merecedora del primer puesto en un concurso de composición organizado por el Instituto Musical Diego Echavarría y el maestro Andrés Posada; la obra fue estrenada por la Orquesta de Cámara del Instituto Musical Diego Echavarría bajo la dirección del Maestro Alejandro Posada.

Además se dedica a la composición y arreglos en diferentes eventos como: composición de obra inédita y arreglos musicales para la celebración de los 50 años de la Universidad de Medellín, 2000; arreglos sinfónicos para la celebración de los 50 años del dueto Los Visconti, 2000; música original para productos "Pequeñín" de FAMILIA S.A. en la convención publicitaria de Cartagena, 2000; música original para LA ORDEN CÁMARA, de la Cámara de Comercio de Medellín, 2002; música original para la inauguración de la Universidad LA SALLE, 2005; música original para EL COLOMBIANO EJEMPLAR, 7ª versión 2005; música original para la Inauguración del Centro Comercial Los Molinos, 2006; música original para el proyecto A TU LADO APRENDO de Secretaría de Educación de Medellín, 2006; música original para el lanzamiento de la empresa Aguas de Urabá, 2006; música original para MUJERES TALENTO, versión 2006.

Actualmente se dedica a la docencia y a la correpetición en el Instituto Musical Diego Echavarría y en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.



ASESORES:

DETLEF SCHOLZ
TERESITA GÓMEZ

REALIZADORES:

Lectura de traducciones: LUZ MARINA MONROY
Imágenes: MAURICIO VELÁSQUEZ
Girador de páginas: JAVIER FRANCO
Grabación digital: EDUARDO MARRERO
Vestuario y Maquillaje: EDUARDO GONZÁLEZ

AGRADECIMIENTOS:

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES
INSTITUTO MUSICAL DIEGO ECHAVARRÍA
SURAMERICANA
BIOESTÉTICA
CLAUDIA VILLA SÁNCHEZ
LUZ MARINA MONROY
RAFAEL VEGA
JORGE ARANGO
JOSÉ LUIS CAMISÓN
LUZ MARÍA BRAVO
JAVIER FRANCO
MAURICIO VELÁSQUEZ
ADRIANA RIOS
DAVID MONSALVE
A TERESITA GÓMEZ, gracias por compartir su música.
A DETLEF SCHOLZ un especial agradecimiento por su apoyo y por todos
sus conocimientos, fundamentales para este proyecto.