

**CICLO PARA VOZ E INSTRUMENTOS “*TO BE SUNG UPON THE WATER*”
DE DOMINICK ARGENTO:**

KELLY SAMADI VÁSQUEZ GÓMEZ

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Música**

Asesor: MG DETLEF SCHOLZ

**MEDELLÍN,
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2013**

Nota de aceptación

Jurado

Jurado

Ciudad y Fecha:

A todo cantante curioso



University of Minnesota Archive, Dominick Argento - 1989

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi profunda gratitud por cada uno de los profesionales generosos que compartieron para el presente escrito su sabiduría y conocimiento. Agradezco de primera mano al compositor Dominick Argento y al tenor Clifton Ware por su prontitud y amabilidad para responder inquietudes. Así mismo, quiero manifestar mi gratitud al maestro Detlef Scholz por su altruismo pedagógico, su buen humor y su compartir de conocimientos. A los colegas Diana Carolina Granda Mazo, Gonzalo Quintero Flórez y Jhon Jairo Vallejo Lasso, gracias por su acompañamiento musical. Por último, quiero agradecer al diseñador gráfico Juan José Ospina y a la psicóloga Gloria María López Arboleda por su disposición y sus percepciones.

CONTENIDO

<u>INTRODUCCIÓN.....</u>	12
<u>1. LA VIDA DE ARGENTO COMO SU MÁXIMA OBRA: APUNTES BIOGRÁFICOS</u>	14
<u>2. LOS CICLOS DE CANCIONES EN ARGENTO.....</u>	18
2.1 CICLOS DE CANCIONES MÁS RECONOCIDOS.....	19
<u>3. SOBRE LA HISTORIA DE TO BE SUNG UPON THE WATER</u>	21
3.1 WORDSWORTH EL POETA INGLÉS (1770-1850).....	24
3.2 LA DEDICATORIA A SCHUBERT	25
<u>4. LAS OCHO CANCIONES DEL CICLO.....</u>	27
4.1 PROLOGUE: SHADOW AND SUBSTANCE (MODERATO MOSSO)	28
4.2 CANCIÓN II: THE LAKE AT EVENING (ANDANTE SERIOSO).....	31
4.3 CANCIÓN III: MUSIC ON THE WATER (ANDAGIO E LANGUIDO).....	34
4.4 CANCIÓN IV: FAIR IS THE SWAN (LEGGERO E SCHERSANDO).....	34
4.5 CANCIÓN V: IN REMEMBRANCE OF SCHUBERT (TRANQUILO ASSAI).....	35
4.6 CANCIÓN VI: HYMN NEAR THE RAPIDS (ALLEGRO IMPETUOSO)	36
4.7 CANCIÓN VII: THE LAKE AT NIGHT (LARGHETTO RAPSODICO).....	38
4.8 EPILOGUE: DE PROFUNDIS (ADAGIO APPASSIONATO)	42
<u>5. PERCEPCIONES DEL CICLO.....</u>	44
5.1 ENTREVISTA POR CORREO ELECTRÓNICO CON DOMINICK ARGENTO.....	45
5.2 ENTREVISTA POR CORREO ELECTRÓNICO CON EL TENOR DR. CLIFTON WARE.....	46
5.3 ENTREVISTA CON EL MAESTRO EN CANTO DETLEF SCHOLZ.....	46
5.4 ENTREVISTA CON LA PIANISTA DIANA CAROLINA GRANDA.....	51
5.5 ENTREVISTA CON EL CLARINETISTA JHON JAIRO VALLEJO LASSO.....	53
5.6 ENTREVISTA CON EL CLARINETISTA BAJO GONZALO QUINTERO FLORES....	56
5.7 ENTREVISTA CON EL DIBUJANTE JUAN JOSÉ OSPINA	57
5.8 ENTREVISTA CON LA PSICÓLOGA GLORIA MARÍA LÓPEZ ARBOLEDA.....	61
<u>6. CONCLUSIONES</u>	66
<u>7. ULTÍLOGO.....</u>	68
<u>REFERENCIAS</u>	70
<u>ANEXOS.....</u>	73

FRAGMENTOS DE PARTITURAS

Fragmento 1. Tema del agua en “ <i>Auf dem Wasser zu singen</i> ” comp. 9-12.....	26
Fragmento 2. Tema del agua en “To Be Sung Upon The Water” Canción V, comp. 19-20	26
Fragmento 3. Motivo a. En el piano, comp. 1-4.....	29
Fragmento 4. Motivo a. En retrogrado, clarinete bajo, comp. 6.....	29
Fragmento 5. Retrogrado invertido, clarinete comp. 11.....	29
Fragmento 6. Superposición métrica, compases del 15 al 17.....	30
Fragmento 7. Primer nivel – The Lake at Evening.....	32
Fragmento 8. Segundo nivel – The Lake at Evening.....	32
Fragmento 9. Tercer nivel – The Lake at Evening.....	33
Fragmento 10. Cuarto nivel – The Lake at Evening.....	33
Fragmento 11. Inicio de Fair is the Swan.....	35
Fragmento 12. Hymn Near the Rapids.....	37
Fragmento 13. Hymn Near the Rapids.....	37
Fragmento 14. Hymn Near the Rapids.....	37
Fragmento 15. Hymn Near the Rapids.....	37
Fragmento 16. The lake at Night.....	39
Fragmento 17. The lake at Night.....	39
Fragmento 18. Motivo a, comp. 1 – 4 clarinete Bb.....	40
Fragmento 19. Motivo b. comp. 4 – 6, Piano.....	40
Fragmento 20. Motivo c. comp 5 – 8, clarinete en Bb.....	40
Fragmento 21. Motivo d. comp. 10 – 12, clarinete en Bb.....	40
Fragmento 22. Motivo e. comp. 11 – 14, Línea vocal.....	41
Fragmento 23. Motivo e ¹ . comp. 15 – 17, Línea vocal.....	41
Fragmento 24. The lake at Night.....	42

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Fragmento de carta por Argento sobre la forma del ciclo	28
Ilustración 2. Transcripción Arcos de Argento	28
Ilustración 3. Percepción visual canción I	58
Ilustración 4. Percepción visual canción II.....	58
Ilustración 5. Percepción visual canción III	59
Ilustración 6. Percepción visual canción IV	59
Ilustración 7. Percepción visual canción V	60
Ilustración 8. Percepción visual canción VI	60
Ilustración 9. Percepción visual canción VII.....	60
Ilustración 10. Percepción visual canción VIII	61

TABLAS

Tabla 1. Poesía de Wordsworth, utilizada por Argento en el Ciclo (Sabatino, 1980, p. 8)..	24
Tabla 2. Forma de canción II: <i>The Lake at Evening</i>	31
Tabla 3. Forma canción III: Music on the Water	34
Tabla 4. Forma de la canción IV: Fair Is The Sawn.....	35
Tabla 5. Forma de la canción In Remembrance of Schubert.....	36
Tabla 6. Utilización de material musical	43

RESUMEN

¿Sabe usted quién es Dominick Argento? ¿Sabe cuál es su relevancia en el mundo de la música contemporánea? ¿Ha escuchado o ha oído mencionar el ciclo de Barcarolas y Nocturnos: *To Be Sung Upon The Water*? ¿Será posible conocer a un compositor mediante la exploración de una sola pieza de su arte? ¿La percepción de su obra cambiará de persona en persona según su profesión?

El presente artículo reflexivo tiene como propósito descubrir quién es este maestro a partir de la revisión del ciclo mencionado pues, según el mismo Argento, si se escudriña la obra de un artista se conoce la humanidad del mismo. En sus palabras (como se citó en Feldman, 2002), el mismo compositor explica, en entrevista con la consejera de la Orquesta de Minnesota Mary Ann Feldman: “Writing music is a way of learning who you, are a kind of self-discovery. If you put all my pieces together, that’s me. That’s who I am”.

Por esta razón, el artículo comienza con un primer apartado donde se revisa la vida y obra del compositor. En la segunda parte, se presenta la relación del maestro con la forma musical: ciclo de canciones. En el tercero, se comenta la historia de cómo nace la obra *To Be Sung Upon The Water* y sus componentes extramusicales más importantes. Para el cuarto momento, se analiza los componentes de cada una de las canciones: texto, forma, dificultades técnicas. Para finalizar se reúnen, a manera de entrevistas, las percepciones de varios profesionales sobre el ciclo.

Palabras Clave

Dominick Argento, *To Be Sung Upon The Water*, Voz Alta, Clarinete Bajo, Ciclo de Canciones, Música del siglo XX.

ABSTRACT

Do you know who Dominick Argento is? Are you aware of his relevance in the contemporary musical world? Have you ever heard about his cycle *Barcarolas* and *Nocturnos* for high voice, “To Be Sung Upon The Water”? Is it possible to get to know a composer by only exploring one his works? Will the perception of his work change from person to person according to his/her profession?

The purpose of the present reflexive article is to discover this master by setting out from revising the cycle mentioned. According to Argento himself, by examining the work of an artist one gets to know his/her humanity. In his own words (as cited by Feldman, 2002), the composer, in an interview with Mary Ann Feldman, the Minnesota Orchestra program annotator and music adviser, states that “Writing music is a way of learning who you are, a kind of self-discovery. If you put all my pieces together, that’s me. That’s who I am.”

For this reason, five parts will be developed: Firstly, a brief biography of the composer; secondly, a contextualization of Argento’s relation to song cycles as musical form; thirdly, comments on the history of “To Be Sung Upon The Water”, and its most important extramusical components; fourthly, an analysis of each of the eight songs: text, form, technical difficulties. Finally, several professionals’ perception of the cycle are brought together in the form of interviews.

Key words

Dominick Argento, *To Be Sung Upon The Water*, high voice, low clarinet, song cycle, XXth Century music.

INTRODUCCIÓN

En Colombia, el variado y heterogéneo repertorio lírico de los siglos XX y XXI continúa siendo un terreno poco explorado por los cantantes. Justo es decir que debe existir más de una causa para que persista la lejanía con más de cien años de música. Pero tal vez, una de las razones más poderosas es la poca divulgación por parte de universidades, maestros e intérpretes. Un ejemplo de poca divulgación y desconocimiento por parte de academias y públicos, es la obra del norteamericano Dominick Argento. Desconocido en el país, se le adjudica reconocimiento internacional por su gran habilidad para escribir piezas vocales. La soprano Linda Mabbs de la Universidad de Maryland lo define como “America's finest living lyric composer” en entrevista con la periodista y cantante Lisa Driscoll (2012, p. 55). Mabbs asegura, en entrevista con Emily Cary (2012), que aunque sus piezas son complejas de aprender, el trabajo de Dominick es una prueba de amor por la composición.

As a singer, I feel his music. He writes so beautifully for the human voice and the English language overall, not just poetry. I enjoy teaching his music to my students. It's very hard, but so rewarding that they fall in love with what he is doing

No es casualidad que su esposa haya sido una cantante, la soprano Carolyn Bailey, de quien Argento (como se citó en Midgette, 2012), bromea diciendo,

I did what Mozart and Verdi did... I married a soprano. When I would go out, my sketch would be sitting on the piano. When I got back in the evening, I would find anonymous notes scribbled in the margin: Too high!

Ha sido galardonado con los premios Pulitzer, Grammy y es considerado uno de los compositores vivos más importantes de los siglos XX y XXI. Con todo su reconocimiento se muestra como una persona sencilla y accesible. Para la realización del presente artículo fue fácil y rápido contactarse con él vía e-mail y, en sus respuestas, evidencia un lenguaje humorístico, sensible, claro y directo.

En este sentido, se espera demostrar la relevancia que tiene el conocimiento de la vida y obra de Argento, así como la enseñanza musical que deja la interpretación de sus piezas. A su vez, se pretende señalar que el estudio de repertorio contemporáneo puede aportar a cantantes e instrumentistas en formación, todo un panorama renovado de lo que puede lograr con su instrumento.

Se desarrollarán cinco apartados: el primero incluye una revisión sobre su vida y obra; en el segundo, se presenta la relación de Argento con la forma: Ciclo de canciones; en el tercero, se mencionará la historia y elementos extramusicales que influyeron en la composición de *To Be Sung Upon The Water*; en el cuarto apartado, una revisión de elementos musicales de cada una de las ocho canciones que componen la pieza; en el quinto, se presentará en manera de entrevistas e ilustraciones, la mirada interdisciplinaria de profesionales que tuvieron la oportunidad de expresar sus apreciaciones sobre la obra; Finalmente se presentan conclusiones, *ultílogo*¹ y tres anexos: la traducción poética de los ocho poemas, la foto del ensamble de la autora, el día de estreno del ciclo en la ciudad de Medellín y la partitura de la obra.

¹ *Ultílogo* es un discurso puesto al final de un libro después de terminada la obra. (Diccionario Real Academia Española, 2011).

1. LA VIDA DE ARGENTO COMO SU MÁXIMA OBRA: APUNTES BIOGRÁFICOS²

“I love being able to see a performance of one of the first pieces I ever wrote from 1950 and then listen to a work that I recently wrote. I feel like a drowning man who is seeing his life flashed before his eyes”

Dominick Argento

Nació de inmigrantes sicilianos el 27 de octubre de 1927 en York, Pennsylvania. Irónicamente encontró en sus clases de música de la escuela primaria, *“períodos de aburrimiento insoportables”*. Después de graduarse de la escuela secundaria, fue reclutado por el ejército donde ejerció como criptógrafo.

Luego de su “deber con la patria” comenzó a estudiar piano en el Conservatorio Peabody y composición de 1947 a 1954, con profesores como Nicholas Nabokov, Henry

² El presente apartado se construye teniendo en cuenta cinco textos relacionados con la vida y obra de Dominick Argento. Se considera conveniente anotar que los textos originales están en inglés; dicho lo anterior, se ha intentado respetar la literalidad del significado en la traducción, lo que, en ocasiones, puede suponer una lectura algo menos dinámica. Cuando se han realizado cambios en la redacción no ajustados a la traducción literal, éstos han sido para tratar de mejorar la lectura.

Textos de referencia

- Colwitz, Erin Elizabeth. (2007). Dominick Argento's *toccata*: a critical analysis and its relationship to the text. A Treatise Presented to the Faculty of the Thornton School of Music University of Southern California in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts (Choral Music).
- Driscoll, Lisa. (2012). Celebrating the life and Works of Dominick Argento. *Classical Singer*, September, pp. 54-57.
- Endris, Robert. (2012). Reflections of Thoreau's music and philosophy in Dominick Argento's *Walden Pond* (1996). Submitted to the Faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music in Choral Conducting, Indiana University.
- Hughes, Richard. (2012). Textual-musical relationships in three choral works by Dominick Argento: *Walden Pond*, *The Vision* and *Sonnet (in Memoriam 9/11/01)*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Choral Music in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Lassetter, Jacob. (2008). Dominick Argento's *The Andrée Expedition*: A Performer's Musical and Dramatic Analysis. A document submitted to The Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the Performance Studies Division of the College-Conservatory of Music.
- Waleson, Heidi. An Introduction to Argento's Music. Boosey & Hawkes, online. http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?sitelang=en&composerid=2691&langid=1&type=BIOGRAPHY&title=Biografía

Cowell y Hugo Weisgall; en 1951, con la ayuda de una beca Fullbright, pudo completar sus estudios en el Conservatorio Cherubini en Florencia, con Luigi Dallapiccola, lo que para él fue una experiencia que le “cambió la vida”. Mientras estuvo allí, fue brevemente el director de la Compañía Musical de Hilltop Weisgall; esta experiencia dio a Argento amplia exposición y experiencia en el mundo de la nueva ópera. El director de escena de Hilltop era el escritor John Olson - Scrymgeour, con quien más tarde Argento también colaboró en varias óperas.

En 1958, se mudó a Minneapolis para comenzar la enseñanza en teoría y composición en la Universidad de Minnesota. Argento se involucró en escribir música para producciones en el nuevo teatro Guthrie y, en 1963, él y Scrymgeour fundaron la Compañía *Opera Center*, que más tarde se convirtió en la Ópera de Minnesota. Allí Argento compone la ópera corta *The Masque of Angels*, obra de lenguaje armónico complejo y magistral; escritura coral con la que logró una categorización de destacado compositor coral, estableciendo firmemente su importancia local.

En 1971, cuando su puesta en escena de la ópera surrealista *Postal desde Marruecos* se estrenó en el Centro de Ópera, su reputación nacional fue segura, gracias a una nota entusiasta escrita por el principal crítico musical del *New York Times*. Con el tiempo, recibió encargos de *Nueva York City Opera*, la *Ópera de Minnesota* recién formada, *Washington Opera*, y las orquestas sinfónicas de *Baltimore* y *St. Louis*. También desarrolló estrechas relaciones profesionales con varios cantantes destacados, en particular Frederica von Stade, Janet Baker, Håkan Hagegård.

Entre otros honores y premios, Argento recibió el Premio Pulitzer 1975 de composición, por su ciclo de canciones del “*Diario de Virginia Woolf*”. También ganó el Grammy en 2004 por "Mejor Composición Clásica Contemporánea", por la grabación de “Frederica von Stade’s recording of his song cycle, *Casa Guidi*”.

A mediados de la década de 1970, comenzó a escribir obras corales para Plymouth Church en Minneapolis en asociación con Philip Brunelle, desarrollando un trabajo

particularmente fructífero con encargos y estrenos que tienen lugar en Plymouth Church y la Ópera de Minnesota, donde Brunelle fue director musical. Es a partir de este período, cuando Argento compuso *Jonah y la Ballena* (1973) encargado por la Iglesia Congregacional de Plymouth y la Catedral episcopaliana de San Marcos. Argento comenzó a recibir encargos cada vez más grandes de obras corales y, con el tiempo, fue escribiendo piezas importantes para los cantantes Dale Warland, la Orquesta Filarmónica de Buffalo, Buffalo Schola Cantorum y, más recientemente, la de Harvard y Yale Glee Clubs. También ha incursionado en libros como *Memoir*, un debate autobiográfico de sus obras, el cual fue publicado en 2004.

Argento ha compuesto una amplia gama de música orquestal y de cámara (en particular, las Variaciones para orquesta *The Mask of Night*, 1965), pero la mayor parte de su producción es vocal: obras de teatro, obras corales o canciones en solitario. Su preocupación por la voz humana representa prácticamente toda su música.

Estuvo casado con la soprano Carolyn Bailey, quien estrenó muchas de sus obras y falleció el 2 de febrero de 2006. Él ha escrito más de una docena de óperas, actuando a menudo como su propio libretista. Entre los más conocidos están *Christopher Sly* (1963), *Postal desde Marruecos* (1970), *El viaje de Edgar Allan Poe* (1975), *A Water Bird Talk* (1981), *Noche de boda de la señorita Havisham* (1981), *Vuelta a casa de Casanova* (1985) y *The Aspern Papers* (1988).

Dominick, ahora no sólo se retiró de la enseñanza, sino que conserva el título de Profesor Emérito de la Universidad de Minnesota y fue elegido miembro de la *Academia Estadounidense de las Artes y las Letras* (American Academy of Arts and Letters), en 1979.

Vive en Minneapolis y su producción musical se mantiene estable. El estreno mundial de su última pieza *Visperas: De amor y de los Ángeles* fue presentado por la

Sociedad Coral de la Catedral en marzo del 2008 en la Catedral Nacional de Washington.
La obra fue escrita en memoria de su difunta esposa y en honor al centenario de la Catedral.

2. LOS CICLOS DE CANCIONES EN ARGENTO

“I grew to love the voice by loving the singer.”

Argento

Los ciclos de canciones serán para Argento una muestra de su capacidad para construir escenas de ópera en miniatura; Mary Ann Feldman, en su apreciación crítica, lo explica así:

Argento does not require the full apparatus of the stage to probe the human condition. Some of his most effective works are drawn on a small scale. These are the songs... Dramas in miniature, the song cycles, like the operas, are masterpieces of characterization. Feldman (2002)

En el artículo, Feldman (2002) también comenta que, para Argento, la voz es la representación del ser humano y está implícita en todas sus obras, incluidas las piezas instrumentales; “Argento's love of the singing voice—which he calls “our representation of humanity”—is reflected in everything he has written, including the instrumental works. To him, instruments imitate the human voice” (Parte 3).

Así mismo, Feldman (2002) habla sobre uno de los intérpretes que ha estrenado, en nueve ocasiones, los ciclos del compositor; es el tenor Vern Sutton, quien asegura que las obras de Argento, aunque difíciles en el papel, son fáciles de memorizar: “Usually it's very easy to memorize. It may look difficult on paper, but the combination of the notes is so logically put together that you never forget it” (Parte 3).

A propósito del tema de interpretación, Argento asegura que no existe una sola forma perfecta de interpretar su música; por eso prefiere apreciar a los intérpretes en vivo y en directo. Lo que sí le preocupa es resaltar los puntos claves del texto: “If something sticks out, which is usually something about the text, I will point it out to the performer” (Driscoll, 2012, p. 55).

La compañía inglesa Boosey & Hawkes Ltd. es una de las editoriales más importantes de música académica y es casa editora de Argento. Para dicha editorial, el enfoque vocal del compositor corresponde al impulso dramático de toda su obra. A su vez, citan lo dicho por el crítico musical Heidi Waleson (2012), quien asegura que las piezas de Argento están construidas con ingenio y pasión y que habla directamente al corazón.

2.1 CICLOS DE CANCIONES MÁS RECONOCIDOS

Entre 1970 y 1980, el compositor creó parte importante de sus ciclos de canciones más reconocidos; entre los más sobresalientes, se encuentran:

- (1968) *Letters from Composers*, para voz alta y guitarra: Divertida serie de siete canciones; Argento toma extractos de cartas escritas por compositores reconocidos desde Bach hasta Debussy y los deja al descubierto mostrando aspectos de su vida diaria y personalidad (Dominick, 2004, p. 54).
- (1975) *From the Diary of Virginia Woolf* para mezzo-soprano y piano: Ganadora del premio Pulitzer, tomado de ocho fragmentos del diario de Woolf, representa diferentes aspectos de su vida (Woods, 1996, p. 2).
- (1980) *The Andrée Expedition* para barítono y piano: Una de las más ambiciosas del maestro pues se compone de trece canciones. Es estrenada por el reconocido barítono sueco Håkan Hagegård y trata del intento fallido del explorador sueco Salomon de Andrée por llegar al Polo Norte en un globo de aire caliente (1897). El intérprete debe embarcarse en la tarea virtuosa de, no sólo representar a Andrée, sino a sus dos compañeros también (Lassetter, 2008, p. 3).

El ciclo de canciones *Para Ser Cantado Sobre el Agua*, fue compuesto por esa misma época de productividad, en el año de 1973, subtítulo *Barcarolles y Nocturnos*, razón e interés del presente trabajo. Argento muestra su ingenio como compositor de canciones. Aquí sólo hay un poeta - Wordsworth - cuyos poemas y pasajes se seleccionan desde el entendimiento de una narración de un viaje en barco (Dominick, 2004, p. 75). Igualmente, hay una presencia dominante: Schubert, a quien incluye también en *Letters from*

Composers. Schubert se evoca directamente en la quinta canción pero continuamente está implícito en la actitud expresiva y, no menos importante, en la instrumentación para voz alta, piano y clarinete (misma instrumentación de la obra *Der Hirt auf dem Felsen* de Schubert). A su vez, el título de la pieza es tomado de la traducción al inglés del lied de Schubert *Auf dem Wasser zu singen* (1823).

3. SOBRE LA HISTORIA DE TO BE SUNG UPON THE WATER

- *What is the history about this song?*

- *They were composed as a gift for a tenor, Mallory Walker, to thank him for the beautiful job he had done in the premiere at Denver in 1970 of my first full-scale opera, Colonel Jonathan The Saint.*

Argento en entrevista con Kelly Vásquez, 2012

En la creación artística, no solo converge toda la técnica del creador; también quedan retratados sucesos, experiencias, emociones y decisiones al azar que representan el universo dinámico de su humanidad. A continuación, la revisión de aspectos extramusicales del ciclo.

En el 2004, Argento publica su libro *Catalogue Raisonné As Memoir*, subtulado como *A Composer's Life*, un catálogo de obras en donde reseña algunos aspectos de su vida durante el proceso de creación de algunas de sus composiciones. Entre los relatos, incluye la historia del descontento con la pieza *To Be Sung Upon The Water*: cuenta que, después de trabajar con el tenor Mallory Walker en una de sus óperas, éste le encarga un ciclo de canciones (Dominick, 2004, p. 76). El sello disquero *Desto* acepta grabarlo pero, desafortunadamente y sin que Dominick supiera por qué, la disquera realiza la grabación con otro cantante, John Stewart, a quien Argento no conocía y no tuvo la oportunidad de entrenarlo pues se encontraba de viaje por Florencia. Por lo anterior, el trabajo resultó muy lejos de lo que el compositor esperaba (Dominick, 2004, p. 77).

El ciclo se presenta por primera vez el 20 de octubre de 1974 en la Universidad de Minnesota. El estreno estuvo a cargo del tenor Clifton Ware, quien es hoy doctor en música y reconocido pedagogo vocal. En esa ocasión, lo acompañó el clarinetista Joseph Longo y el pianista Paul Freed. Cuenta Ware, en el correo a la autora del presente escrito, que se citará en el tercer apartado, que para ese entonces era un entusiasta tenor de treinta años y la

experiencia de trabajar con Argento fue maravillosa. Asegura que el compositor estaba más contento con su rendimiento en vivo, que con las grabaciones profesionales que siguieron después con otros artistas. Sospecha que los otros fallaron por el poco tiempo que utilizaron para ensayar. El tenor expresa que *To Be Sung Upon The Water* es una obra muy bien pensada y creada que se presenta pocas veces, principalmente debido a los desafíos musicales, vocales y expresivos que intervienen. También afirma que se requiere excelente musicalidad por parte del cantante, clarinetista y pianista, así como en la gestión de las demandas técnicas. Comenta que es difícil encontrar un clarinetista que toque ambos clarinetes bien y que pueda cambiar rápidamente durante una actuación. Dice que la música varía en dificultad y que debe conseguirse un buen equilibrio, tempos adecuados y dinámicas precisas. Afirma que requiere de intérpretes muy sensibles. Concluye apuntando a que las demandas de texto también requieren interpretaciones sutiles, especialmente por el cantante, quien debe expresar los extremos de contenido emocional.

Dominick Argento asegura, en su libro: *“Catalogue Raisonné As Memoir”*, que los músicos que se han sumado a la interpretación de la obra han cometido errores parecidos a los de esta grabación fallida. Al parecer, la han tomado como ejemplo, asumiendo que el compositor la aprueba como modelo.

Argento no sólo expresa descontento por la grabación; también le parece lamentable que la editorial no dejó claro para qué tipo de voz se compuso. El ciclo es para tenor y, en la partitura, dice "para voz alta", lo que significa soprano o tenor. Al pedirle una explicación al editor, éste le responde: *¡no debemos olvidar a las damas!* (Dominick, 2004, p. 76). En consecuencia, hay sopranos que también la cantan y, para disgusto del compositor, han duplicado el modelo de la grabación original.

Se podría inferir que, hoy por hoy, existe por lo menos una grabación de la obra aprobada por el compositor, pues pudo asistir a los intérpretes; la de la soprano Patrice Michaels Bedi con el sello Cedille Records. La revista *Fanfare* (1996) elogia su trabajo como un regalo de Argento: “Dominick Argento’s... luscious vocal line is a gift to soprano

Patrice Michaels Bedi, who makes the most of it”.

Argento explica su relación personal con los tres elementos tímbricos de la obra como lo son el piano, la voz y el clarinete: Todo comienza con su ilusión en el conservatorio por convertirse en pianista. Sin embargo, se disipó rápidamente durante el primer año. No obstante, su nivel pianístico le permitió convertirse en compositor. A su vez, relata su experiencia fallida como cantante cuando audiciona para su propia obra *Colonel Jonathan the Saint (1958-60)*. Cuenta que la respuesta del director del programa de ópera en la Universidad de Indiana luego de su presentación fue: “You realize, I hope, that if Mozart had auditioned Figaro like that, no one would ever have produced it” (Dominick, 2004, p. 76).

Su práctica con el clarinete fue exitosa. Se acerca al instrumento durante los años de maestría en composición. Después de un año de práctica, su maestro Sidney Forrest lo alienta a continuar la carrera de clarinetista. Pero el joven Argento no iba a cambiar su rumbo de compositor, así que devuelve el clarinete alquilado con el que estudiaba. Años después, lamenta no haber continuado con sus estudios; sin embargo, la experiencia con el instrumento influyó en su composición. Comenta que es más reservado en el momento de escribir para clarinete porque piensa en sus propias capacidades pero sí se arriesga con cualquier otro instrumento que no toque:

(...) unconsciously I was mentally fingering the clarinet part as I orchestrated, and anything I found too hard to play I simplified... It is not surprising to me that Hindemith, who could play virtually every instrument, was relatively restrained in his orchestral writing, whereas Stravinsky, who only knew piano, wrote far more challenging instrumental parts (Dominck, 2004, p. 77).

El clarinete es el único instrumento al que ha escrito *solos* en piezas orquestales; en *To Be Sung Upon The Water* se evidenciará que coexisten dos solistas: la voz y el clarinete.

3.1 WORDSWORTH, EL POETA INGLÉS (1770-1850)

- *Why do you choose a Romantic poet for the lyrics?*
- *Because there are no copyright problems and because that language invites musical setting.*

Argento en entrevista con Kelly Vásquez, 2012

Existe un estudio reciente realizado por científicos, académicos y psicólogos ingleses de la Universidad de Liverpool, que demuestra el beneficio cerebral de la lectura de reconocidos poetas como Wordsworth. Al parecer, entre más desafiante sea la prosa y la poesía, más actividad eléctrica sucede en el cerebro, atrapa la curiosidad del lector y activa momentos de auto-reflexión (Faena, enero de 2013).

La complejidad de la prosa de William Wordsworth se evidencia en los poemas elegidos por Argento. En el ciclo *Para Ser Cantado Sobre el Agua*, Dominick selecciona ocho poemas, de los cuales todos son renombrados y, solo en tres canciones (II, VI y VIII), son utilizados en su totalidad (Ver tabla 1). Los poemas completos se pueden encontrar en la recopilación de cinco volúmenes titulados *The Poetical Works of William Wordsworth*, publicados y editados por Ernest Selincourt y Helen Darbishire.

Tabla 1. Poesía de Wordsworth, utilizada por Argento en el Ciclo (Sabatino, 1980, p. 8)

Título de Argento	Título por Wordsworth	Fecha de Publicación
I. Prologue: Shadow and Substance	Summer Vacation, Libro IV de The Preludes	1850
II. The Lake at Evening	Composed by the Side of Grasmere Lake (completo)	1819
III. Music on the Water	Descriptive Sketches	1793
IV. Fair is the Swan	Dion	1820
V. In Remembrance of Schubert	Remembrance of Collins	1798

Título de Argento	Título por Wordsworth	Fecha de Publicación
VI. Hymn Near the Rapids	Hymn For the Boatmen as they Approach the Rapids (completo)	1822
VII. The Lake at Nighth	Evening Walk Addressed to a Young Lady	1793
VIII. Epilogue: De Profundis	The World is too Much with Us (completo)	1807

Wordsworth nace el 7 de abril de 1770 en Cumberland, Inglaterra. Es conocido por la obra *Lyrical Ballads* (1798), escrita en compañía de su amigo Samuel Taylor Coleridge, fundador del Movimiento Romántico Inglés. Se dice que lo más original de la poesía de Wordsworth (evidenciada en los ocho poemas elegidos) es su relación entre el hombre y el mundo natural, una visión que culminó con la metáfora de la naturaleza como un simbolología de la mente de Dios (The Biography Channel, 2014).

Su método creativo para la composición de su arte se basó en la recolección de experiencias emocionales de gente conocida y de la naturaleza. Sin embargo, esta práctica artística no es exclusiva de la creación poética. Al parecer, también ejercía labores de espionaje gubernamental (Kaufman, 2011, p. 278). Kenneth Johnston (1998), autor del libro *The Hidden Wordsworth: Poet, Lover, Rebel, Spy*, retrata un William espía, al estilo de película de suspenso y se centra en algunos misteriosos registros biográficos de la vida temprana de Wordsworth como evidencia de actividad secreta. Si es verdad que la obra habla sobre la vida del artista... ¿Será que los poemas de Wordsworth albergan retazos de su actividad como espía para el gobierno inglés?

3.2 LA DEDICATORIA A SCHUBERT

“... an homage to the greatest of song writers, Schubert.”

“... the mare association with nature and water is, to my mind, Schubertian: the mill wheels, the rivers and streams, trouts, swans, and the rejoicing in Nature...”

Argento.

Dominick utiliza la figura de Schubert como inspiración y figura homenajeadada del ciclo. Se mencionó que la elección de la instrumentación se basó en la del ciclo “*Der Hirt auf dem Felsen*”. A su vez, el título corresponde a la traducción de la canción Schubertiana “*Auf dem Wasser zu singen*”. De esta última, Argento extrae el tema melódico del agua de Schubert y la utiliza en una de las dos canciones centrales del ciclo: *In Remembrance of Schubert* con la frase “*The image of a poets heart*”. A continuación, una comparación de las dos melodías vocales (Sabatino, 1980, p. 11).

Fragmento 1. Tema del agua en “*Auf dem Wasser zu singen*” comp. 9-12

Musical score for 'Auf dem Wasser zu singen' (measures 9-12). The score is in G major, 3/4 time, and begins with a *pp* dynamic marking. The melody is written on a single staff. The lyrics are: "Mit - ten im Schimmer der spie - geln - den Wel - - len glei - tet, wie Schwä - ne, der wan - ken - de Kahn;"

Fragmento 2. Tema del agua en “*To Be Sung Upon The Water*” Canción V, comp. 19-20

Musical score for 'To Be Sung Upon The Water' (measures 19-20). The score is in G major, 3/4 time. Measure 19 is marked *rall...* and contains the lyrics "That in thy wa-ters may be seen. The". Measure 20 is marked *Tempo I* (♩ = 104) and *p*, and contains the lyrics "image of a po-et's heart, _____".

Para finalizar, es evidente que parte de la inspiración temática de Argento sobre el viaje en bote también nace del estudio de “*Auf dem Wasser zu singen*”. Maureen Schafer (2002) se refiere a la misma así: “Schubert’s musical choices provide a clear picture of a small boat drifting on a calm lake, illuminating both the atmosphere and thematic concepts of the poem”.

4. LAS OCHO CANCIONES DEL CICLO

To Be Sung Upon the Water (1973), for voice, clarinet(s) and piano, is a cycle of eight poems by Wordsworth dealing with nature, perception, and man's place in the grand scheme of things.

Gymbel

Para cantantes líricos curiosos, es una fortuna encontrarse con un ciclo de ocho canciones como éste; no solo porque significa un reto técnico e interpretativo sino porque también exige adentrarse en un mundo místico, meditativo y espiritual, sin permitir ser perturbado por los saltos disonantes, los acentos complejos y los choques melódicos con los otros instrumentos. Es importante que todo el conjunto se conecte con un estilo contemplativo y una misma idea de conexión con la naturaleza omnipresente, en la cual, la presencia del hombre es a veces arrogante y otras veces, necesitada.

Además, para lograr una sensación de unidad de toda la obra, es obligatorio reconocer y estudiar con “oídos bien abiertos al siglo XX”, cada uno de los recursos compositivos de los que Argento se valió para construir su obra; de lo contrario, la interpretación de la pieza será tediosa, aburrida y sin conexión entre las canciones.

Lo primero que se debe comprender es que las ocho canciones del ciclo se relacionan temáticamente entre sí con una serie de arcos que el compositor precisa en una carta a Trucilla Sabatino (1980, p. 80).

Ilustración 1. Fragmento de carta por Argento sobre la forma del ciclo

Dear Mr. Sabatino,
 I hope the following remarks will be helpful in your
 analysis of "To Be Sung..."
 The overall shape of the cycle is a series of frames, like this:

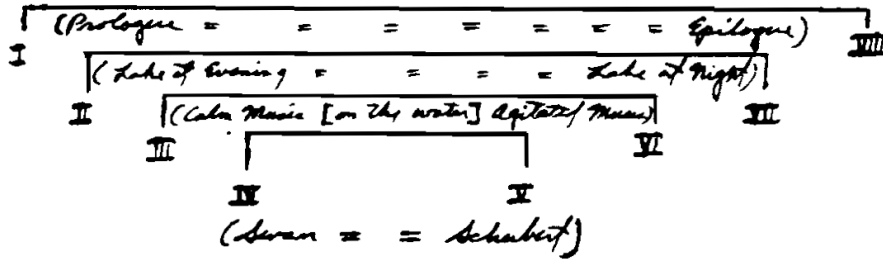


Ilustración 2. Transcripción Arcos de Argento

[I. Prólogo]-----[Epílogo. VIII]

[II. "Lake at Evening"]-----["Lake at Night". VII]

[III. Música en Calma --- [en el agua] --- Música Agitada. VI]

[IV. "Swan"]-----[Schubert. V]

4.1 PROLOGUE: SHADOW AND SUBSTANCE (Moderato mosso)

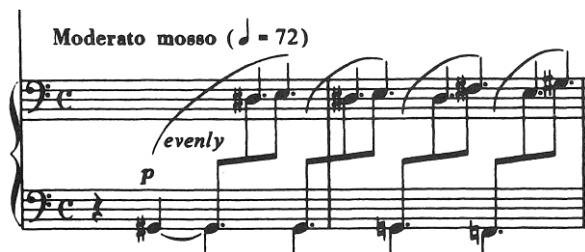
Con un comienzo al estilo beethoveniano, Argento dibuja la entrada al misterioso lago en donde se vislumbra el descubrimiento de las cosas que se ven en el agua a medida que se desliza sobre el lago. La cantante se sumerge entre las voces del clarinete y el piano, deslizándose entre los registros medio, grave y agudo; en estos cambios, se debe tener en cuenta la respiración y que el clarinete bajo no vaya a eclipsar la voz.

Malcolm MacDonald (2005) describe la barcarola como un primer movimiento donde el sonido grave del clarinete bajo añade calidad sepulcral, hace eco al piano y, líquidamente, se contrapone con la voz, pareciendo así flotar sobre las aguas más profundas.

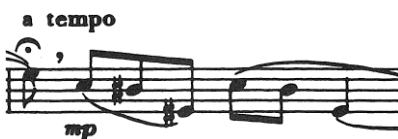
Argento (2004) define la primera y última como las canciones que determinan la visión filosófica de la pieza en su totalidad, la dificultad de distinguir lo verdadero de lo falso. *Shadow and Substance* refuerza la idea de separar lo real de lo no – real (p. 76).

Para Trucilla Sabatino (1980), el ambiente evocado está compuesto por una atmósfera de neblina y suspenso. La soprano aconseja que, para aprender con mayor facilidad la obra, el intérprete debe reconocer el motivo musical principal en su estado original, invertido y en retrogrado (pp. 12-14).

Fragmento 3. Motivo a. En el piano, comp. 1-4



Fragmento 4. Motivo a. En retrogrado, clarinete bajo, comp. 6



Fragmento 5. Retrogrado invertido, clarinete comp. 11



Sabatino (1980) recomienda que se debe poner especial atención a la superposición rítmica de las voces en los compases 15 – 17 pues, mientras que el clarinete está en 4/4, el piano parece estar en una métrica de 3/8. Por tanto, el cantante debe decidir tomar su línea en 3/4 o 6/8 como se muestra en el siguiente fragmento (p. 15).

Fragmento 6. Superposición métrica, compases del 15 al 17

The image displays a musical score for three measures (15, 16, and 17). The top system shows the vocal line starting at measure 15 with the lyrics "weeds, fish-es, flow-ers, Grots, peb-bles,". The vocal line is marked "Cantabile" and "pp mezza voce". Below the vocal line is the piano accompaniment for measures 15 and 16, marked "pp" and "col ped.". The bottom system starts at measure 17 with the lyrics "roots of trees, and". The piano accompaniment for measure 17 is marked "poco" and "8va basso".

Finalmente, Sabatino (1980) recomienda que el cantante debe tener un profundo conocimiento del estado de ánimo de la canción, que se relaciona con la capacidad de distinguir lo real de lo irreal. Así mismo, debe tener claro que la primera canción y la última son los marcos filosóficos de toda la obra:

The singer must have a thorough understanding of the mood of the song; Argento stresses that the out frames create the philosophical setting of the cycle, and in the case of Song One, the ability to distinguish true from false, real from unreal. Wordsworth's poetry enhances this sense of ambiguity, implying that the beholder *often is perplexed and cannot part the shadow from the substance* (p. 17).

4.2 CANCIÓN II: THE LAKE AT EVENING (Andante serioso)

Continúa el ciclo con el mismo ambiente de misterio pero, en ésta, Argento contrasta emociones de paz y calma con tensión y guerra. El contraste de emociones será el reto en ésta y otras de las canciones del ciclo.

Para MacDonald (2005), los remolinos lentos del prólogo contrastan con los acordes inmóviles de 'El lago en la tarde'. Para él, estos acordes reflejan las nubes y el cielo. El clarinete entra a mitad de camino por medio de una melodía inocente y de cepa rústica: la flauta de caña de Pan, aparece (p. 4).

Para el compositor, la segunda canción retrata el lago en la tarde. Compara la claridad del lago con un espejo en donde se reflejan las estrellas. Argento evoca este escenario mediante la utilización de la voz sobre acordes en bloque, en modo parecido al estilo recitativo. La forma de la pieza está dividida en cinco cortas secciones (Sabatino, 1980, p. 20).

Tabla 2. Forma de canción II: *The Lake at Evening*

A	B	A'	C	A''
comp. 1-8	comp. 9 – 17	comp. 18 – 23	comp. 24 - 32	comp. 33 – 37

Sabatino (1980, p. 25) la divide en cuatro niveles de emoción que el intérprete debe estudiar:

1. El primer nivel sugiere calma, tranquilidad. Se dibujan las estrellas reflejadas en el agua como si ésta fuese un espejo:

“... and lo! these waters steeled by breezeless air to smoothest polish, yield a vivid repetition of the stars...”

Fragmento 7. Primer nivel – The Lake at Evening

and lo! these wat - ers, steeled By breezeless air to smooth-est

pol- ish, yield A vi - vid rep - e - ti - tion of the stars; _____

2. El segundo nivel alude al planeta de la guerra, que en la mitología romana es Marte. Punto máximo de la canción. Intensa, demandante y finaliza con la frase:

"... Where ruthless mortals wage incessant wars!"

Fragmento 8. Segundo nivel – The Lake at Evening

Where ruthless mortals wage in - cessant

wars. _____

3. El tercer nivel retoma los acordes del primero, vuelve al estado de calma e introspección y cuestiona la validez del lago como espejo:

*"Is it a mirror? ... or the nether Sphere
Openig to view the abyss in wich she feeds*

Her own calm fires”

Fragmento 9. Tercer nivel – The Lake at Evening

mp
Is it a mir - ror? or the

20
dimin.
neth - er Sphere Op - en - ing to view the a - byss in which she feeds Her own calm

4. El cuarto nivel. Aparece el clarinete en Bb con la escala pentatónica, resuelve la inquietud del nivel tres con la esperanza de que la paz se pueda encontrar en lo profundo del agua:

“Be thankful thou; for if unholy deeds Ravege the World, tranquility is here.”

Fragmento 10. Cuarto nivel – The Lake at Evening

imitando
pp
'Be thank-ful,

29
thou; for, if un - ho - ly deeds Rav-age the world,

32
tran-quil - li - ty is here! 2

Finalmente, Sabatino (1980) aclara que el cantante debe poseer la habilidad de cambiar fácilmente de estados contrastantes inmediatos pues la pieza exige pasar por la calma e introspección; luego, a un punto alto de drama y tensión; y finalmente, vuelve a la calma (p. 26).

4.3 CANCIÓN III: MUSIC ON THE WATER (Andagio e languido)

A partir de la tranquilidad que deja la pieza anterior, Música *en el Agua* es uno de los momentos en que el compositor busca la meditación, la paz y la calma de principio a fin.

MacDonald (2005) la define como un panorama nocturno a manera de trance sereno (p. 4). Para Argento, significa “música calmada sobre el agua”, creando un ambiente de tiempo suspendido que se establece, desde el comienzo, con la primera frase: “*Lutes and voices down the enchanted Woods...*” lo acompaña el piano en arpeggios que imitan el sonido del laúd y su forma es bipartita (Sabatino, 1980, pp. 27-28.)

Tabla 3. Forma canción III: Music on the Water

A	A''
comp. 1 – 11	comp. 12 – 21

La dificultad de la pieza se encuentra en la habilidad de los intérpretes para sincronizar el lento y sincopado 5/4 de Argento, con el que logra el estado suspendido del ambiente.

4.4 CANCIÓN IV: FAIR IS THE SWAN (Leggero e scherzando)

Una de las más divertidas para el clarinete y la cantante, *Fair is the Swan* retoma el movimiento y abandona el tiempo suspendido. Logra una danza de los dos instrumentistas a manera de dueto. El poema evoca la imagen de un cisne en la noche que, iluminado por la luna, se desliza sobre el agua. MacDonald (2005) la define como scherzo *líquido* y dueto en canon estricto (p. 4).

El maestro Detlef Scholz (2014) explica, en entrevista, que la relación del cisne con Schubert viene del nombre de la última agrupación de canciones antes de su muerte: “El Canto del Cisne” (*Schwanengesang*).

Era la última tanda de catorce canciones que él hizo y mandó al editor. Durante el proceso de edición el compositor muere. Entonces, para mejor venta, el editor publicó esas canciones juntas bajo el título “El Canto del Cisne” con la vieja imagen de que el cisne solo canta cuando muere.

Por otra parte, la melodía de la pieza es iniciada por el clarinete bajo; enseguida es imitada por la voz a modo de espejo, una tercera menor arriba (Sabatino, 1980, p. 34).

Fragmento 11. Inicio de Fair is the Swan

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Fair is the Swan'. It features two staves: Voice (soprano clef) and Bass Clarinet (untransposed, bass clef). The tempo is marked 'Leggero e scherzando (♩ = 88)'. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'molto legato'. The lyrics are 'Fair is the Swan, whose maj - es - ty, pre - vail - ing O'er'. The music is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

La forma se encuentra estructurada como rondó libre así (Sabatino, 1980, p. 36):

Tabla 4. Forma de la canción IV: Fair Is The Sawn

A	B	A'	B'	A	Coda
comp. 1-12	comp. 13-27	comp. 28-34	comp. 35-43	comp. 43-55	comp. 56-61

4.5 CANCIÓN V: IN REMEMBRANCE OF SCHUBERT (Tranquilo assai)

El título original del poema es “*In Remembrance of Collins*”, amigo poeta de Wordsworth a quien le dedica el poema. La politonalidad y la melancolía serán la clave para comprender e interpretar con precisión la pieza. La melodía de la cantante y el

acompañamiento del piano por separado parecen fáciles y convencionales. Sin embargo, su complejidad está en la conjunción de los mismos, pues es fácil caer en el error de imitar la melodía del piano alejándose de la afinación melódica que le corresponde a la voz.

El homenaje con la cita musical de Schubert antes mencionada, se configura como una Barcarola bitonal central del ciclo, (voz en G y piano en Eb) a la que Argento llama “*The heart of the work*” y su forma doble binaria está dividida en cuatro momentos (Sabatino, 1980, p. 39).

Tabla 5. Forma de la canción In Remembrance of Schubert

A	B	A'	C
comp. 1 – 16	comp. 17 – 24	comp. 24 – 34	Comp. 35 – 47

4.6 CANCIÓN VI: HYMN NEAR THE RAPIDS (Allegro impetuoso)

En una plegaria intensa se convierte *El Himno Cerca de los Rápidos*. El navegante que pide misericordia ante la fuerza y el poder del mar. Lo importante para el cantante es no permitir que la interpretación se convierta en un juego de fuerza con el piano y el clarinete, pues éstos interpretan las aguas turbulentas que chocan con el barco.

Argento la define como música agitada en el agua. Se caracteriza por la utilización de dinámicas entre *f*, *ff*. Su forma estrófica está dividida en cuatro momentos (Sabatino, 1980, p. 45).

Fragmento 12. Hymn Near the Rapids

A

Comp. 1 – 30

“Jesu, bless our slender Boat...”

Allegro impetuoso (♩ - 108)

f con passione

Je - su! bless our slen - der Boat

Fragmento 13. Hymn Near the Rapids

A¹

Comp. 31 – 58

“Saviour for our warning seen...”

mf poco a poco dimin.

mp

Sav - iour, for our warn - ing, seen

Fragmento 14. Hymn Near the Rapids

A²

Comp. 59 – 86

“Hither, like yon ancient Tower...”

f

Hith - er, like yon an - cient Tower

Fragmento 15. Hymn Near the Rapids

A³

Comp. 87 – 115

“Guide our Bark among the waves...”

9 Allegro maestoso (♩ - ca 92)

ff

Guide our Bark a -

89

mong the waves;

Para Sabatino (1980), se debe estudiar la pieza con una visión omnicomprensiva de la misma:

(...) the performer should view this song holistically and not sectionally. The singer must be prepared to maintain the highest level of emotional and physical involvement throughout the entire song. Song six is truly a *tour de force* for the performer (p. 57).

Esto quiere decir que, aunque es fácil caer en la tentación de dividir la obra por secciones de cambios de tempo, se debe evitar, pues le puede quitar fluidez a una pieza de naturaleza vertical y, para contrarrestar ese mismo peso, se debe abarcar de manera horizontal.

4.7 CANCIÓN VII: THE LAKE AT NIGHT (Larghetto rapsodico)

Argento vuelve a la calma y empieza el anuncio del final con la canción *El Lago en la Noche*. Y lo construye a manera de nocturno, describiendo los últimos momentos en el lago y finalizando con la frase:

“Y ahora el lago entero en toda su anchura reposa,
en silencio y como un espejo pulido reluce.”

Fragmento 16. The lake at Night

36 **8** Tempo I *pp* *tratt.* *a tempo*
 And now the whole wide lake in deep re- pose Is

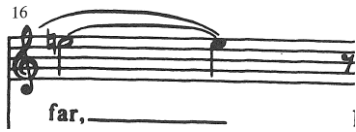
39 *poco rall.* *ppp*
 hushed, and like a bur-nished mir-ror glows.

Argento define la pieza como una pintura que muestra los movimientos del lago en la noche (Sabatino, 1980, p. 59). Para MacDonald (2005), se convierte en un nocturno rapsódico con cadencia del clarinete al comienzo (p. 4). Y Sabatino (1980) define el estilo “pictórico” de la canción siete como puntillista. Explica que, así como los pintores que utilizan puntos o salpicaduras de color, al ser vistos de cerca no son claros pero, de lejos, crean una imagen sólida, así es la forma de esta pieza. Con una estructura poco definida pero con forma colorística. Sin embargo tiene una sección que se repite y es la del comienzo de la línea vocal, comp. 11 al 16, que se retoma al final de la canción en los compases 36 – 42, del fragmento anterior (p. 39).

Fragmento 17. The lake at Night

2 *pp* *tratt.* *dolcissimo e rubato* *a tempo*
 Sweet

13 *3*
 are the sounds that min-gle from a -

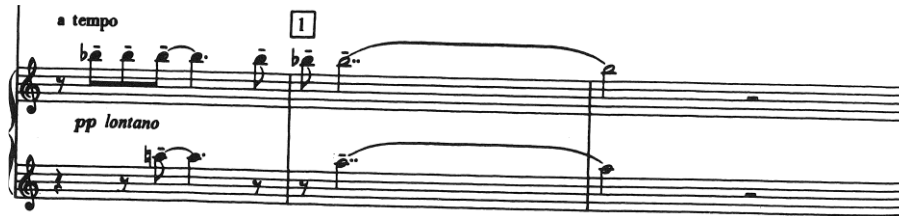


Argento evoca la configuración colorística a partir de la creación de seis cortos motivos que aparecen y reaparecen a lo largo de toda la pieza. A continuación, la ilustración de la primera aparición.

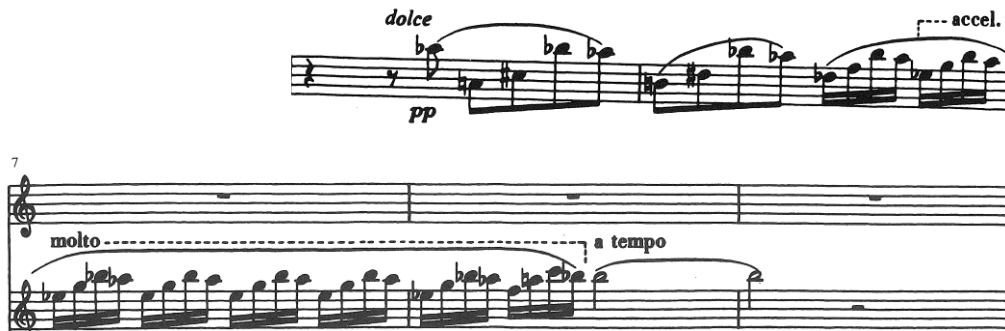
Fragmento 18. Motivo a, comp. 1 – 4, clarinete Bb



Fragmento 19. Motivo b. comp. 4 – 6, Piano



Fragmento 20. Motivo c. comp 5 – 8, clarinete en Bb



Fragmento 21. Motivo d. comp. 10 – 12, clarinete en Bb



Fragmento 22. Motivo e. comp. 11 – 14, Línea vocal.

tratt. *dolcissimo e rubato* a tempo

2 *pp*

Sweet

13

3 are the sounds

Fragmento 23. Motivo e¹ comp. 15 – 17, Línea vocal.

that min-gle from a -

16

far, Heard by calm lakes,

3

Es importante, para el cantante practicar la destreza en la independencia auditiva pues para esta pieza en particular, ni el piano ni el clarinete funcionan como claves para la afinación; Sabatino (1980) dice al respecto

(...) the singer cues from the accompaniment part as are not substantial enough to aid the singer on learning the notes. The "b" motive in the piano accompaniment provides virtually no help at all to the singer, and "c" and "d" motives in the Bb clarinet part appear sporadically in the vocal line (p. 66).

El consejo de la canción VI sobre no permitir la competencia entre la voz y los instrumentos, se hace pertinente en los compases 29 - 32, donde se interpreta un *accelerando* intenso del ensamble.

Fragmento 24. The lake at Night

11

29 **6** Poco più mosso *p*
Here, plots of spark - ling wa - ter trem - ble

30 *accel.* *cresc.* *mf* *cresc.*
bright With thousand thousand twinkling points of

32 **7** *f* *ba*
light; poco a poco dimin. e rall. *mf* (*sempre dim. e rall.*)

f poco a poco dimin. e rall. *mf* (*sempre dim. e rall.*)
(*ped.*)

The musical score consists of three systems. The first system (measures 29-30) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 30-32) continues the vocal line with dynamic markings like 'accel.', 'cresc.', and 'mf', and the piano accompaniment with 'accel. e cresc.'. The third system (measures 32-34) includes a piano solo section with dynamic markings 'f', 'poco a poco dimin. e rall.', and 'mf', and includes performance instructions like '(ped.)' and '(sempre dim. e rall.)'. The piano part includes triplet and sextuplet markings.

4.8 EPILOGUE: DE PROFUNDIS (Adagio appassionato)

La última pieza del ciclo retoma nuevamente la tensión, dramatismo y exigencia física del cantante. A su vez, es imprescindible la comunicación con el clarinete bajo con

quien hace un virtuoso dueto a un tempo peligrosamente lento: corchea = 66. Al igual que en la canción VI, tiene una construcción compositiva por bloques de acordes que, si no se le interpreta de manera horizontal, puede caer en monotonía y pesadez excesiva.

Sabatino (1980) comenta que la última canción representa una exhortación al valor de la verdad, lo real y lo natural. Asegura que Argento es reconocido por su habilidad para construir canciones a partir del uso de elementos de composiciones anteriores. *De profundis* se convierte en una recolección de fragmentos de todas las canciones del ciclo, excepto la número cinco. Técnica común entre los compositores del siglo XIX como Schumann y que Argento también utiliza en la última canción de su obra, ganadora del premio Pulitzer, *The Diary of Virginia Woolf* (p. 67). La recapitulación de material se encuentra básicamente en el piano y el clarinete, mientras que la voz, con la excepción de un pequeño fragmento, trae material nuevo. A continuación, una tabla que explica la retoma del material (Sabatino, 1980, p. 69).

Tabla 6. Utilización de material musical

Número de compás	Ubicación del material reutilizado	Canción origen
1 – 7	Piano	VII
7 – 8	Voz, clarinete bajo y piano	I, III y VII
9 – 11	Piano	VII
12 – 22	Clarinete bajo y piano	I
23 – 28	Piano	VII
29 – 30	Piano	IV
31 – 36	Piano	VII
37 – 40	Piano	VI, VII
41 – 43	Piano	VII
44 – 49	Clarinete Bajo y piano	II

Finalmente, Sabatino (1980) indica que lo más importante para la interpretación de esta canción es entender la sensación de completitud.

(...) it is important that the singer feel a sense of completeness as he ends the final song of the cycle. The performer has virtually come around full circle: from Song One which philosophically questioned what was real or unreal, true or not true, to song eight which passionately implores all of us value that which is true or real nature (p. 77).

5. PERCEPCIONES DEL CICLO

“La forma de percibir es una forma de ser”

Frank Lloyd Wright

Otro de los asuntos objeto de estudio del presente escrito, es revisar qué percepciones del oyente se pueden avivar con la obra *To Be Sung Upon The Water*. Pregunta que nace a partir del rechazo aparente de la música contemporánea por parte de algunos sectores de la academia, públicos, músicos e intérpretes. El objetivo principal es encontrar mediante entrevistas a distintos profesionales, posibles coincidencias en su aprehensión musical de la pieza, y tal vez responder: ¿por qué, en pleno siglo XXI, se sigue ignorando una parte importante de los últimos cien años de música académica?

Para poder inferir y entender algunas respuestas, es importante entender cómo funciona la naturaleza perceptiva del ser humano. Umberto Eco (1985), escritor y filósofo italiano, manifiesta, que el hombre percibe a partir de códigos o signos de su entorno, de lo que conoce: “(...) los signos aparecen vinculados por una necesidad que se remite a costumbres arraigadas en la sensibilidad del receptor (...) le es, por lo tanto, imposible aislar las referencias” (pp. 122-123). Pero si se le presenta algo nuevo, por fuera de su lenguaje, por fuera de sus lineamientos, algunas veces lo rechaza.

Cuando se aprecia una pieza musical por primera vez, el oyente se enfrenta a todo una serie de fases de reconocimiento artístico basadas en sus propias fuentes. La obra entrega estímulos estéticos que llevan al espectador a conectarse con una idea global de la misma, a partir de experiencias vividas. A su vez, si las referencias y experiencias del ser humano están en constante cambio, enriquecimiento y evolución dinámica natural a lo largo de su existencia, éste tenderá a comprender y apreciar la misma obra musical de diversas maneras en distintos momentos. Es por esto que la percepción de una obra de arte

no tiene una conclusión final ni una última palabra; la licenciada en artes Francisca Castillo (2012) concluye al respecto:

La relación que establecemos con objetos de arte permite no sólo una primera mirada y luego una segunda, sino que se va renovando siempre, ya que el conocimiento que tenemos sobre una obra de arte nunca es total, siempre se pueden descubrir nuevos elementos, investigar diferentes autores, cuestionar los juicios hechos sobre esta, entre otros. Pero lo importante es reconocer que es un proceso en cambio constante, del que nunca se responden todas las interrogantes, ya que el conocimiento sobre arte nunca se termina y sólo se renueva.

A continuación, se presenta una exploración de percepciones de la obra *To Be Sung Upon The Water*, mediante la entrevista a varios personajes de distintas profesiones, algunos relacionados con la pieza y otros ajenos a la misma. Se inicia con algunas de las propias percepciones del compositor, seguido del tenor Clifton Ware, quien estrenó por primera vez la pieza. Finalmente, se abarca la percepción de profesores, músicos, dibujantes y psicóloga.

5.1 ENTREVISTA POR CORREO ELECTRÓNICO CON DOMINICK ARGENTO

KV: What do you expect about the technique, performance and emotions of the singer, clarinetist and pianist?

DA: I expect them to enjoy the piece. If they do not, they should not perform it. Their emotions should be whatever the music tells them.

KV: Wich musical language are you using?

DA: I use a semi-dodecaphonic technique. That is free12-tone with lyricism. More Schoen than Berg³

³ La expresión *More Shoen than Berg* es un juego de palabras en inglés y alemán, en el que Argento bromea acerca de su estilo. Quiere decir que es más bello que el de Alban Berg y parecido al de Arnold Schönberg.

KV: Why do you choose that changes of meters?

DA: Because that is what my ear tells me to do.

5.2 ENTREVISTA POR CORREO ELECTRÓNICO CON EL TENOR DR. CLIFTON WARE

KV: Which are your impressions about the piece? What would you recommend to the performers?

CW: TBSUTW is a very well thought out and created masterpiece that's seldom performed, primarily because of the musical, vocal, and expressive challenges involved. It requires excellent musicianship on the part of singer, clarinetist, and pianist, as well as in managing the technical demands.

The music varies in difficulty but achieving a good balance and appropriate tempi, dynamics, etc. Require very sensitive performers.

It was a wonderful experience for me as a mid-30s tenor to work with Argento, who was a member of our faculty. He was more pleased with our performance than with the professional recording that followed by other performers, who I suspect failed to spend as much time as our group did in rehearsing the work.

5.3 ENTREVISTA CON EL MAESTRO EN CANTO DETLEF SCHOLZ

KV: ¿Por qué tiene interés en abarcar estas piezas contemporáneas? ¿Qué pasa en la actualidad con la música contemporánea y los cantantes líricos?

DS: El repertorio de cantante es básicamente siglo XIX y algo de XVIII con los compositores más reconocidos. Eso va a seguir así; el repertorio básico de los conciertos seguirá siendo así, pues hay mucho que escoger y es muy bello y el público ya lo conoce. Era una época de alta calidad musical cuyo propósito era buscar su forma más bella.

Esta percepción cambia en el siglo XX. Buscaron nuevos caminos drásticos y se

buscó la tendencia de qué más se puede hacer aparte de cantar bonito y muy expresivo. Buscaron cosas que están en contra del instrumento, de la voz, sobre todo en la música serial donde a veces no tienen en cuenta el registro; por forma de composición, se queda un tono en una tesitura específica para la voz independientemente de si se puede hacer o no.

Existe una separación entre cantantes; unos, los que no buscan lo más bello de la voz sino efectos, son aquellos a los que les gusta y tienen facilidad para el siglo XX. Sin embargo, todos los cantantes deben ser músicos preocupados y estar pendientes de qué pasa hoy y en el siglo XX... necesita buscar el repertorio cuidando su instrumento... lo importante es que no deje de lado la música contemporánea solo porque es difícil... Es muy difícil decir si las obras contemporáneas tienen la substancia para transmitir algo al público, pero lo importante es mantener la curiosidad... Argento escribe bien para la voz, tal vez por sus padres sicilianos... escribe como Dallapiccola... él utiliza toda la gama de herramientas con su propio estilo; el estiliza mezclas, escribe bien para la voz.

Me sorprendió que el solista fuera “for high voice”... pensé que tal vez era para solista tipo Constanza, pero es para una voz más bien mediana, que necesita en algunos momentos buenos agudos... me parece que es para un buen mezzo con agudos que realmente para un soprano típica que no tienen tanta presencia en los graves y esta obra los requiere... hubiese sido mejor, creo, dejar la obra para tenor porque depende mucho del color de las voces; siempre hay una diferencia de una octava y los tenores tienen un peso particular.

KV: Mientras estudiaba el ciclo, y a la vez estudiaba la cantata *Ariadne auf Naxos* de Joseph Haydn, me daba cuenta de que, progresivamente me era más fácil comprender la segunda después de estudiar Argento, ¿tiene algún sentido?

DS: En general, me parece muy válido que el cantante se meta en otros retos; uno se acostumbra a ciertos estilos musicales y cuando uno se mete en otra cosa, uno

vuelve como “refrescado”... cantar esta obra bien es muy difícil... requiere unas herramientas más conscientes del manejo de la voz... abre perspectivas, abre caminos... cuando se vuelve a las obras de costumbre se abren también nuevos caminos.

KV: Trabajando con la pianista, encontramos que la pieza, al dejarla de tocar, y al volverla a retomar, la recuperábamos con más facilidad que con otro tipo de obras, ¿esto tiene algún sentido?

DS: Lo que yo les digo a mis estudiantes es que las obras más complicadas demoran más para estudiarlas pero perduran mucho más, pues el esfuerzo fue mayor... siempre hay una parte en el aprendizaje subconsciente... que entra una cantidad de cosas y esas cosas siguen trabajando en ti... además, cuando uno interpreta una obra siempre cuenta una parte de su propia vida... uno hace conexiones... apreciaciones... así se convierte en una muestra rica para un público general pues provoca que el mismo haga asociaciones. Se necesita algo adentro; si no hay nada adentro no se puede sacar nada... (risas) y también va en cómo entiende la composición. Cuando uno no es analítico, tiene un acceso más general a la obra: me gusta o no me gusta. Con cosas muy complejas, uno está encontrando las notas correctas, con más conocimiento... con la mente libre con respecto a las notas, ya empieza a escuchar diferente y a conocer la obra mejor... es como si se abriera, ya se vuelve mucho más personal, da más seguridad, y eso da la impresión que es más fácil.

KV: ¿Recomiendas cantar el ciclo de memoria?

DS: De memoria para mí es que uno conoce la obra ya en nivel inconsciente; todo está programado pero no tengo que estar con mi mente en las notas; mi mente está libre para la obra, para asociaciones de texto, música... como si se abriera una ventana, y tiene que ver con la energía del momento del concierto... es como si se abriera un espacio de tiempo... por ejemplo, si en dos compases aparecen asociaciones importantes de mi vida se amplifica el espacio de ocho segundos en una eternidad... esa es la memoria, es la que enriquece la parte artística, el

subconsciente; sale con una energía que se trasmite al público... esas asociaciones las sienten y así el oyente puede sacar sus propias... sin embargo, no lo recomiendo cantar de memoria por el peligro de perderse pues pasan muchas cosas entre los instrumentos.

KV: A veces, tenía la sensación de que las frases en la voz exigían cosas parecidas a las que exigen técnicamente las obras de Puccini, ¿cuál es tu opinión al respecto?

DS: ¡Italianos! claro, para ellos canto es un fenómeno que se vive, no histórico. Argento es alguien que sabe escribir para la voz; él sabe cómo hacerlo para que la voz lo haga muy bien... los italianos meten esta combinación de lo fisiológico con lo emocional, nunca es una conexión intelectual... en la canción II, compases 12 – 15, parece Puccini con notas falsas, (risas) así sube Rodolfo a su Bb.

KV: ¿Qué me podrías comentar con respecto a la obra *To Be Sung Upon The Water*?

DS: Esta obra puede ser para una tesitura de soprano dramático con bastante cuerpo en los graves.

Se debe tener en cuenta la dificultad de la ejecución con los instrumentos de viento, recomiendo hacer grabaciones para lograr una mezcla equilibrada de voz y vientos.

KV: ¿Qué opinas de las configuraciones rítmicas y del texto?

DS: En composiciones más modernas, vuelven a lo que hace Haydn, hace una polirítmica camuflada, escriben 4/4, 3/4 sin ningún cambio... pero sus estructuras musicales internas son muy diferentes y el músico debe tener mucha atención y entenderlo y esto es lo rico en esta música; como público, estás despistado... algunos compositores no tienen en cuenta el idioma para lograr todas estas configuraciones rítmicas... yo creo que el compositor debe manejar el idioma y dar prioridad a la acentuación... hay que dar prioridad al fraseo por texto. Me parece muy significativo que se buscó un texto del siglo romántico; me dice que sí va a utilizar su lenguaje actual pero que está interesado en una expresión emocional mucho más

romántica... los compositores del siglo clásico y del romanticismo. Casi siempre tomaban textos contemporáneos, buscaban textos de su época... entrando al siglo XX, empiezan anacronismos por texto de 100 y 150 años... tal vez por un deseo al “mundo sano” o por contradicción... tal vez Argento quiere expresar en contraste con su lenguaje moderno.

KV: ¿La pieza es música de cámara o música para voz y acompañamiento instrumental?

DS: Es para tres instrumentos... el concepto clásico no existe, es música de cámara entre tres personajes, hablan de lo mismo y cada uno da su aspecto de la obra.

KV: ¿Cuál es el aspecto más importante que se debe tener en cuenta en la canción III?

DS: El compás de 5/4 que da una impresión de inquietud e inseguridad... éste tiene un efecto fuerte y raro al público, algo de tensión... Argento cambia según el texto en 3+2 o 2+3... Mantiene al público sin aliento.

KV: ¿Será el compás de 5/4 lo que le da un aire de recitativo a esta canción?

DS: El efecto de recitativo sí lo da por la voz... por la estructura rítmica... para darle a la voz una sensación libre, parece libre pero, para lograr el efecto, necesitamos que quede preciso... como Ravel, que suena como simplemente idioma puesto en ritmo; pero, si no se hace preciso se pierde esta impresión... como si la voz simplemente encajara... debe estar preciso para que parezca inventado del momento.

KV: ¿Por qué Argento relaciona el cisne con Schubert? conocemos su ciclo de El Cisne, pero existe otra relación?

DS: No hay ninguna, era una agrupación de canciones, no un ciclo. Era la última tanda de catorce canciones que él hizo y mandó al editor. Durante el proceso de edición el compositor muere. Entonces, para mejor venta, el editor publicó esas canciones juntas bajo el título “El Canto del Cisne” con la vieja imagen de que el

cisne solo canta cuando muere.

KV: ¿Cómo se puede resolver la dificultad de afinación que se presenta en la canción V?

DS: Para los problemas de afinación... encontrar las contradicciones... desde Hugo Wolf, las obras de piano y voz exigen independizarse, estar tan seguro de su línea y acostumbrarse a lo que me molesta... Todavía estamos acostumbrados a que las disonancias aparecen en un momento y se resuelven... pero ya Wagner nos enseñó que no tiene que ser así... sigue de una disonancia a la otra... yo creo que tiene que ver con la propia naturaleza del ser humano... acostumbrado a tensión y distensión... tenemos que verlo diferente... acostumbrarnos... tratar de no evitarlo... Porque es la sal en la sopa.

KV: ¿Qué debe tener en cuenta el cantante en la canción VI, aparte de un excelente estado físico?

DS: Es la parte donde el compositor sí acumula todas las voces... mucha atención a la mezcla dinámica... evitar sentirse empujado por los instrumentos.

KV: ¿Qué significa *Larghetto rapsodico* de la canción VII?

DS: El cantante está en un melisma libre que, en otra métrica significa contado, con libertad métrica, cerca al recitativo.

KV: ¿Cómo trabajar para que la canción VIII no suene tan pesada?

DS: Cada integrante debe pensar en su sonoridad, debe dar transparencia... y escuchar a los otros... prudencia en volúmenes... no todo es forte... grabar y escuchar, transparencia y balance, no matar al cantante ni al público... tener en cuenta las reconexiones musicales que tiene con las otras canciones.

5.4 ENTREVISTA CON LA PIANISTA DIANA CAROLINA GRANDA

KV: ¿Qué tanta es la exigencia pianística de la obra?

DG: Técnicamente no es una obra exigente, excepto por dos piezas: en la canción VI, parte en que el piano contesta a la cantante en el pasaje de corcheas, seis compases antes del 2, y los diversos cambios de tempo. En la canción V, por ser un pasaje bitonal, con la dificultad de que la mano derecha lleva tema y acompañamiento... el estilo y textura se parece como a las canciones sin palabras. También existen dos pasajes de alta exigencia en la canción VII; la pianista debe conectarse con el clarinetista en el *accelerando* y, en la canción VIII, sección seis, es el pasaje más difícil de todo el ciclo.

KV: ¿Qué comentarios en general tienes de la obra?

DG: La función del piano es muy ambiental, dibuja la escena en la que se mueve la voz y el clarinete... la obra movía mis emociones en forma de montaña...el clímax es la canción VI y vuelve otra vez a la calma... Me genera una energía distinta a las otras piezas pues mis emociones se identifican más con Brahms y Mozart... Con Argento se siente una energía diferente, medio descriptiva, es una emoción que me genera algo externo... por ejemplo cuando estoy tocando *To Be Sung Upon The Water*, estoy simulando un lago. Pienso en lo que me genera a mí un lago, un cisne, el movimiento de las olas... me causa sensaciones mas no se conecta con mis emociones... yo no escogería tocar música contemporánea... pero sé que si me toca me toca... si escogiese tocar algo contemporáneo... tocaría tangos... (Risas)

A mí, la música me tiene que tocar algo emocionalmente, y no me gusta la música que me hace sentir incomoda... no es una pelea con la música contemporánea... pero no me gusta cuando me saturan el oído.

Tenía unas melodías muy tonales, consecuentes con forma y sentido claros... acordes extendidos al estilo americano... es un obra muy agradecida... es una música que se te queda... no te toma mucho tiempo recuperarla... me gustó mucho la canción I y el fragmento de la flauta de pan en la canción II.

A su vez, uno sabe que eso no lo escribió un pianista. Pues tiene cosas que no son para piano... que no puedo hacerlas con una sola mano; en la canción VI, a partir de la sección nueve, en el cuarto compás... no lo escribiría un pianista.

Por último, en la canción VII, recomiendo estar muy pendiente del clarinetista, cuando se retoma el tempo I y la ejecución del cuatro contra tres.

KV: He revisado algunos programas de mano en donde han presentado el ciclo, y en la mayoría omiten la canción VIII ¿Crees que es importante ésta última?

DG: De Profundis, la canción VIII es muy importante, pues la obra es muy larga... sin ésta el público puede perder el norte... yo tocaría solo la última (Risas).

KV: ¿Cuál crees que es el aporte pianístico que puede dejar el estudio de esta obra contemporánea?

DG: El gran aporte particular que da el estudio de música contemporánea es que te das a la tarea de experimentar el color del piano... eso es lo más rescatable... con esta pieza lo hice en la canción II; colorísticamente nunca había tocado en cada acorde una dinámica diferente y contrastante con la anterior... para eso debes estar muy pendiente, estudiar en un piano de cola. Esos detalles son de música contemporánea... es muy diferente tocar un *pp* en registro medio o agudo, la velocidad del ataque es diferente, eso te obliga a pensar más en eso, cosa que no pasa en otros estilos... es una exploración de color que sí te ayuda al estudio y evolución de tu nivel de interpretación.

KV: ¿Crees que sobra la intervención del piano en la canción IV?

DG: No, el piano pinta el lago al final.

5.5 ENTREVISTA CON EL CLARINETISTA JHON JAIRO VALLEJO LASSO

KV: ¿Qué tanto se le exige al clarinete en la obra?

JV: El clarinete no tiene nivel alto de complejidad... la complejidad radica en encontrarle el sentido a la pieza... a mí me pasa algo muy raro con la música contemporánea... es muy difícil... a mí no me gusta... la respeto y cuando me toca, la abarco con el mayor profesionalismo posible... en general existe un juego de pregunta-respuesta entre el clarinete y la voz y me llama la atención el registro medio que utiliza tanto en la voz como en el clarinete. Se le debe dar importancia al ritmo pues en música contemporánea, con cualquier imprecisión instrumental la cantante puede quedarse sin de dónde “agarrarse”.

Argento se mantiene tradicional en cuanto a la técnica de la escritura.... en ritmo es muy compleja. En melodía, la construcción no es conservadora por los saltos; mucho tritono, terceras disminuidas... lenguaje tonal en sus partes separadas pero cuando se juntan se convierte en un lenguaje particular... me sentía como un metrónomo y así “se me va la música: con poca expresividad”... no me sentía para hacer una frase bonita, con *rubatos* etc. Lo más complejo es encontrar el punto de unión del ensamble de una obra que poco se conoce.

KV: ¿Qué comentarios nos puedes dar sobre la canción II y III?

JV: Para mí, la canción II es la más musical de todas y posee rasgos musicales de Schubert. La canción III es a la que menos le encontré sentido, nunca me sentí bien tocándola... porque pensaba que estaba tocando mal... pensaba que iba desfasado con respecto a la cantante y el piano... A mí el 5/4 me parece un “cojito”... para resolverlo tuve que memorizar la parte de la cantante. Yo pensaba que, en esta canción, el público pensaría que estábamos tocando cualquier cosa... pues muchos directores y músicos cuando tocan estas piezas, dicen “no se preocupen; la gente no lo nota”.

KV: ¿Qué fragmentos tienen dificultad técnica?

JV: En la canción III, técnicamente tiene un fragmento difícil (compás 13 con anacrusa hasta 15 con anacrusa). Es *diminuendo* con ligadura, registro agudo y mp.

Se corre el peligro de que no suene o que se corte; el consejo es tener mucha presión de aire y que el aire vaya con velocidad.

La pieza VII también tiene pasajes difíciles: el compás 27; se deben buscar posiciones alternas, todos los Reb que aparecen allí se deben tocar con la mano derecha para el cambio del Mib en el compás 28.

KV: ¿Qué te aportó ésta pieza como clarinetista?

JV: Esta obra me aportó como ejercicio de escucha. Yo no había tenido que aprenderme la parte de alguien para conocer mis entradas; en Esta obra si tú no te sabes las partes del otro, da mucho pie para que te pierdas. Me aporta como intérprete no como instrumentista. Entendido el instrumentista como aquel que toca y ya, no te dice nada; el intérprete sabe qué hacer con la música, sabe qué y cómo expresar... me pareció un ejercicio netamente intelectual de músico intérprete... no me daba pie para poner una emoción en ello... no le quito mérito... esta música es muy difícil... personalmente no es de mi prioridad... si me toca abordarlo, lo hago con toda la responsabilidad, y en algún momento toca... es otro universo; por lo tanto hay que estudiarlo.

También quiero decir que esta música da la libertad de jugar con las dinámicas; con otro tipo de música, estás pendiente del estilo, de no salirte de él; en esta pieza, me permití darme un poco más de libertad. Sin embargo, en cuanto a la simbología e indicaciones, la pieza me parece muy básica. Creo que no tiene las indicaciones que debería tener este tipo de música, pues aunque se ve escrita de manera tradicional, el lenguaje es muy complejo... debería haber un comentario del compositor que aporte a la parte del montaje... y que respondiera ¿cómo abordar esta obra?

KV: ¿Qué otras preguntas le harías al compositor?

JV: Que si tiene hija... (Risas) Le preguntaría ¿Es música para tres instrumentos? O ¿voz y acompañamiento? A mí me parece que cumplen la función de voz y acompañamiento, por el cambio de clarinete, si él hubiera querido unificar la obra,

la hubiera dejado en clarinete bajo... además, el clarinete bajo tiene mucha más complejidad técnica... ¿por qué el cambio de clarinete?

5.6 ENTREVISTA CON EL CLARINETISTA BAJO GONZALO QUINTERO FLORES

KV: ¿Cuáles fueron tus primeras impresiones al estudiar la pieza?

GQ: Me llama la atención la inclusión del clarinete bajo... gran reto para el clarinetista que pueda hacer los cambios de instrumento de Bb a Bajo. Los clarinetistas de orquesta son los que lo pueden hacer... siento que es más música de cámara que de voz solista... me servía mucho pensar que la obra era para clarinete bajo y piano y que la voz se entrelazaba con ellos. Me gusta lo novedoso... me gusta la música contemporánea... es un ejercicio altamente intelectual.

La pieza tiene momentos líricos delicados y otros con armonías no usuales... el clarinete bajo está muy bien acoplado con el piano... obra de muchos contrastes en un solo movimiento.

Por último, me pregunté: ¿por qué voz alta con clarinete bajo? Ya que, en cuanto al color, el clarinete bajo puede robarle armónicos a la voz del tenor.

KV: ¿Qué comentarios tienes sobre la cada una de las canciones?

GQ: En la canción I, el clarinete bajo está encargado de los tempos. Tiene momentos de imitación con la voz. Se crean varios ambientes con los cambios de tempo... cuidado con la afinación de notas graves y los cambios de intervalos pues es la base de la afinación.

La canción IV es mi preferida. Muy activa y exigente. El clarinete bajo es el responsable de marcar el tiempo... presenta muchos contrastes de color, de claro/oscuro, con esquema imitativo. Formato poco usual; no conozco muchas obras para clarinete bajo y soprano.

En la canción VI, recomiendo cuidado con las escalas, trinos que se deben hacer a tempo; las terceras mayores, cuidado con las entradas o silencios de espera. A su

vez, tener cuidado con el conteo de los espacios de silencio, pues lo exigente es saber dónde entrar... piano y clarinete van de la mano. Exige muchos cambios de color... estudiar las sincopas de cada uno de los instrumentos... cuidado a la melodía de escalas cambiantes en terceras mayores. Por último, no se puede hacer *vibrato* pues la voz lo está haciendo.

En la canción VIII, lo más complejo es la afinación del clarinete con la voz pues están octavadas y hacen un contrapunto.

KV: ¿Qué fue lo más exigente de *To Be Sung Upon The Water*?

GQ: La escucha es la mayor exigencia de la obra...

5.7 ENTREVISTA CON EL DIBUJANTE JUAN JOSÉ OSPINA

KV: ¿Cuáles son tus impresiones con respecto a la obra?

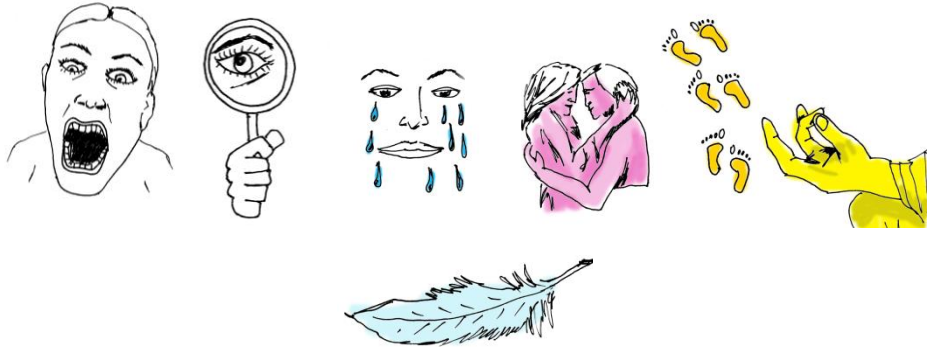
JO: Nunca había escuchado este tipo de música y es la primera vez que realizo el ejercicio de interpretarla... me pareció agradable el ejercicio gráfico y relacionar colores y estados de ánimo que puede producir una melodía. Me gustó... sin embargo, a mí me gusta la música que me mueva más: pop, rock.

Para digerir esta música, hay que tener los sentidos muy en calma para poder interpretar los diferentes estados por los que pasan la melodías... no es una música que escucharía para trabajar, sino que debo estar en una disposición atenta para escucharla, y sí me ha gustado. Esta música me calma.

KV: ¿Qué te dice la canción I?

JO: Me dice que inicia con un estado de reclamación, utilizo el color morado ya que se relaciona con lo melancólico.... después viene una búsqueda con fuerza... luego la búsqueda de la calma hasta llegar a la resignación... el amarillo se escoge como color claro, calmado; color plácido y resignación... una con mucha fuerza y potencia. Finalmente cae, desciende y se calma como una caída de pluma.

Ilustración 3. Percepción visual canción I



KV: ¿Qué te dice la canción II?

JO: Pasa por tres tiempos... la primera también es con mucha fuerza color rojo y como reclamación... la parte del medio es como angustia y se repite el color morado....luego llega la parte casi como de cuento de hadas.

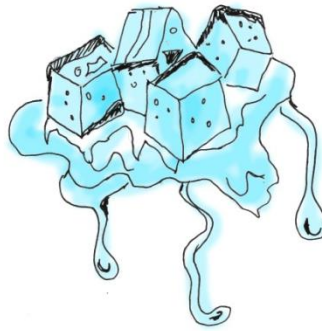
Ilustración 4. Percepción visual canción II



KV: ¿Qué te dice la canción III?

JO: Suena fría... no hay cambios bruscos, muy parejos... no tiene muchos contrastes... se siente una melancolía en el ambiente muy frío, muy parco... muy estática.

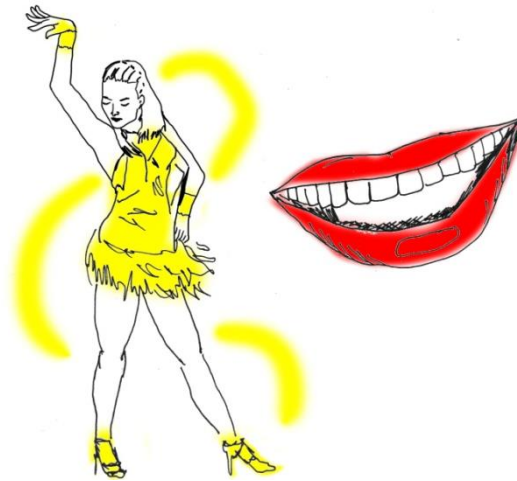
Ilustración 5. Percepción visual canción III



KV: ¿Qué te dice la canción IV?

JO: Me suena como la más alegre de todas, al principio un baile y al final mucha alegría.

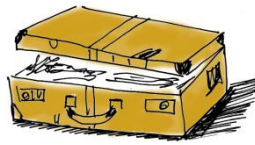
Ilustración 6. Percepción visual canción IV



KV: ¿Qué te dice la canción V?

JO: Un viaje... todo me sonó a eso, a viaje, éxodo. Como un relato de un viaje como que todo va por un mismo camino.

Ilustración 7. Percepción visual canción V



KV: ¿Qué te dice la canción VI?

JO: Mucha fuerza... y energía, como una exclamación a la energía... preocupación angustiada de búsqueda de pregunta... llegada al agua la calma y el sueño.

Ilustración 8. Percepción visual canción VI



KV: ¿Qué te dice la canción VII?

JO: Me suena a Invitación, por eso el color verde... luego un diálogo como compartiendo un secreto... luego un súplica... termina como en una unión.

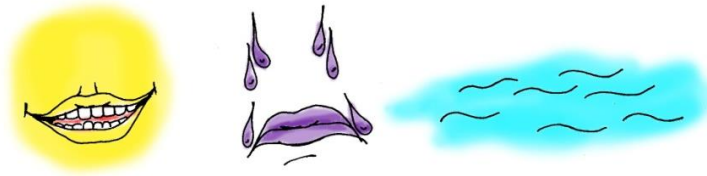
Ilustración 9. Percepción visual canción VII



KV: ¿Qué te dice la canción VI?

JO: La división es en tres partes... energía con complicidad entre intérpretes... la parte central es llena de tristeza... melancolía... termina con el agua, el mar, calmado.

Ilustración 10. Percepción visual canción VIII



5.8 ENTREVISTA CON LA PSICÓLOGA GLORIA MARÍA LÓPEZ ARBOLEDA

KV: ¿Qué percepciones tuviste al escuchar toda la pieza? ¿Crees que esta música te transmite algo?

GL: Tuve muchas sensaciones corporales... Sería más fácil si pudiera decirte con cada canción que escuché lo que pasaba en el cuerpo.

“A nivel” de la teoría de las emociones, las emociones son fisiológicas y cerebrales... cuando siente una emoción, la siente en el cuerpo antes que poderla pasar por la cognición y la palabra... lo que me pasó fue eso antes de poder expresar lo que estaba sintiendo, se me aceleraba el corazón o me sudaba la mano. El cuerpo sí siente lo que pasa en esta música, sí transmite... si bien no es tan emocional como cuando escucho otras cosas... ésta me pareció que tiene muchas emociones... lo que pasa es que es distinto... como si la emoción estuviera encapsulada en la cognición y tratan como de expresarla... por eso creo que es difícil expresar lo que se siente... Siempre que se habla de una sensación. Se trata de una emoción en proceso... cuando se puede poner en palabras... surge el sentimiento.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción I?

GL: En la canción I, siento nostalgia al inicio... pero cambia rápidamente y siento palpitations fuertes cuando sube la voz de la cantante... al final siento calor... éstas son manifestaciones emocionales; lo que pasa es que me costó mucho poner en palabras lo que estaba sintiendo... me queda mucho más fácil ponerlo en palabras cuando escucho una balada o algo así.

Sin embargo, sí hay otra diferencia; una balada no me causa las mismas sensaciones corporales que me causaron estas canciones, ahí hay una primera diferencia fundamental porque hay una teoría de la emoción que para nosotros los psicólogos es muy importante que dice: las emociones verdaderas son las que se sienten en el cuerpo... con una balada por medio del lenguaje puedo decir que me conmovió, que me llevó a recordar, me puso nostálgica... pero no está pasado por el cuerpo necesariamente. La balada es común para mí... sin embargo estas piezas que las escucho por primera vez me ocasionaron a nivel corporal algo... eso quiere decir que el cerebro respondió a la música y lo demostró por medio del cuerpo... tuve un problema al pasar a la palabra la sensación corporal... porque fue como si la música se me quedara encapsulada en el cuerpo y sí estaba sintiendo pero no sabía descifrar lo que me estaba pasando.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción II?

GL: Tuve una sensación, que es el antecesor al sentimiento... una sensación de suspensión... se me para la respiración... luego empiezo a sentir ternura y un afecto sostenido en la canción... casi al son de la razón... era afecto pero un afecto conciente no era un afecto desbordado... enmarcado en algo no dramático. Sí existe una gran transmisión emocional... pero no es con drama... es una transmisión emocional que va de la mano con lo cognitivo y eso fue lo que pasó... eso es lo diferente... al contrario de lo que pasa con canciones populares que es fácil entender el drama.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción III?

GL: La tercera fue la más difícil para mí... al principio siento algo plano...al final calma... y suavidad.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción IV?

GL: La cuarta no me gustó... sentí impaciencia y molestia... afán.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción V?

GL: En la quinta al principio, sentí sosiego con desesperanza... y siento una contravía entre lo que siento y lo pienso como un nudo... luego desespero por cierta insistencia de algo... y al final de la canción siento una calor súbito y me sudan las manos... tal vez por ese desespero de lo que siento con lo que pienso.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción VI?

GL: La canción VI es la que más me gustó... al principio, siento que se me congelan las manos, luego un calor súbito... con confusión y euforia... pero no sé expresarlo con palabras... transmite pero no tengo lenguaje para describirlo.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción VII?

GL: La canción VII... se me viene una imagen... me gusta mucho lo que escucho... imágenes del viento... el mar, unas hojas... tengo una sensación de vaivén, del va y vuelve... pero luego se convierte en un ansia de algo... luego impotencia... y luego la calma.

KV: ¿Qué percepciones tuviste en la canción VIII?

GL: Siento un suplicio... es diferente... se me acelera el corazón y siento... ausencia de cerebro... (Risas) pero estoy sintiendo mucho. Si hacemos un ejercicio con la canción VI y VIII no sabría cómo poner en palabras lo que siento... caería en una crisis emocional (Risas).

KV: ¿Cuál es tu opinión acerca de la música contemporánea ahora que la conoces?

GL: A mí me gustó ésta música... logra lo que no logra en mi otro tipo de música... esto de las sensaciones corporales... me permite y exige hacer un proceso de escucha mucho más profundo... por ejemplo sentir que la voz iba por un lado y los instrumentos por otro... eso no lo pienso si escucho una balada... A mi modo de ver, esta música despierta mucho más emociones y es mucho más impactante para el cerebro.

No me dieron sensaciones de muchos momentos felices... pero sí de sosiego y desasosiego, desespero y calma... es como una montaña rusa de emociones en una misma canción... son como melodías... cromáticas... pues pasan por varias momentos emocionales... como la teoría de los colores... es como si pudiera llevarte por todo el recorrido emocional... es muy intenso... en una balada solo vive un tipo de emoción... si es tristeza eso será lo único que sientes en toda la canción... aquí no... Pueden empezar matándote y luego resucitándote.

KV: ¿Cuál crees que es la razón para que exista rechazo por este tipo de música?

GL: A los seres humanos nos encantan los límites, y que nos lleven al límite de la emocionalidad, más... en la cultura a lo largo de la historia ha habido una división entre la cognición y la emoción entonces una ópera tan popular como “La Traviata”, por ejemplo - muy tocada en Medellín- es pura emoción... pero una música como ésta combina la otra parte, que también es muy nuestra y muy importante... tal vez por eso no es tan popular, no solo toca la fibra emocional sino que también obliga a tocar la fibra cognitiva. Para la gente es más complicado lidiar con ésta segunda... desde mi punto de vista y esto es lo que enseño en la academia.

No podemos dividir entre lo cognitivo y lo emocional... porque en realidad una gran obra... puede llevar las dos cosas y llevarte a pensar lo que sientes y a sentir lo que piensas... eso sería una gran obra para mí si fuera músico... en psicología se ha descubierto que cuando emoción y cognición se unen salen obras maravillosas, tanto en la educación, en el arte, así como en terapia psicológica.

La cognición es otra forma de sentir diferente... muy bonita... pero en últimas nuestro cerebro es emocional cognitivamente y emocional sentimentalmente... de pronto por eso no es tan popular... la gente prefiere la emoción pura... el drama... y estamos en una cultura dramática... en estas obras tienes que hacer un esfuerzo diferenciando si estás sintiendo o estás pensando... es una emoción pasada por la razón... es como si estuviera escondida... pero está.

KV: ¿Cómo puedes poner en palabras una emoción pasada por la cognición?

GL: Cuando utilizo el lenguaje para expresar lo que siento la emoción es primaria... por eso las obras que privilegian lo emocional son tan populares entre la gente... porque filogenéticamente hablando somos una especie emocional... lo que nos ha hecho evolucionar es la cognición... si lográramos hacer el equilibrio de lo emocional con lo cognitivo seríamos una obra maravillosa... eso es lo que se pretende hacer en terapia... y es algo que también se puede hacer vía la música... se ha perdido ese equilibrio... o somos muy racionales o muy emocionales, emotivos y dramáticos.

6. CONCLUSIONES

La observación recorrida hasta aquí permitió el acercamiento al ciclo de canciones: *To Be Sung Upon The Water*; música de cámara para voz alta, piano, clarinete Bb y bajo. Un ciclo del siglo XX con textos del siglo XIX. A su vez, se conocieron aspectos de la vida del autor y su relevancia en la música vocal contemporánea. Finalmente se logró un compendio de opiniones y percepciones sobre la obra y la música de este siglo; un período tan rico y tan complejo que tal vez se necesitarán otro cien años de música para sentirlo y comprenderlo.

Se pudo conocer algunas características del compositor por su obra: su interés por la voz y su tratamiento vislumbró sus raíces italianas, y el tener a su lado el asesoramiento amoroso y especializado de una cantante. A su vez, se encontró que, aunque utilice melodías no convencionales, tiene una especial conexión con lo tradicional, con el siglo XIX: el homenaje a Schubert, la elección de los textos, el tema naturalista y existencial. También se muestra la completa comprensión y maestría con la que utiliza los elementos musicales para expresar y mover intérpretes y públicos. Argento construye sus ciclos de canciones como óperas en miniatura. Para él, el elemento vocal es tan importante que está implícito en sus piezas instrumentales, pues los instrumentos imitan la voz.

También asegura que no hay una forma perfecta para interpretar su música; esto se conecta con la idea de que la percepción de una obra de arte no tiene una conclusión final ni una última palabra.

Se aprende que el abarcar obras de alto nivel de estudio, de alto nivel intelectual, como son las obras del repertorio contemporáneo, permiten desarrollar mejores capacidades de entendimiento, en otras piezas más sencillas, pues abre al mente y refresca la percepción. A su vez, los instrumentistas entrevistados coinciden en afirmar que durante el estudio del ciclo existieron dos elementos fundamentales por trabajar: la exploración tímbrica y la escucha profunda.

Con respecto a *To Be Sung Upon The Water*, Argento selecciona los poemas de Wordsworth a partir de la construcción de un viaje en barco. El tema filosófico de fondo es la dificultad de distinguir lo verdadero de lo falso, la idea de separar lo real de lo ficticio. Argento decide hacer un homenaje a Schubert, no solo en la canción V, sino en toda la obra. Por ejemplo, la asociación con la naturaleza y el agua son para él parte del homenaje pues son elementos Schubertianos. Argento precisa que los instrumentistas deben disfrutar la pieza; de lo contrario, es mejor que no la incluyan en su repertorio. A su vez, necesita un clarinetista de orquesta acostumbrado a los cambios de clarinete.

To Be Sung Upon The Water es una obra de alto nivel de complejidad para el cantante. Aunque, en principio, se escribió para tenor, la pieza requiere una voz que logre medios y graves con cuerpo y potentes agudos. A su vez, para lograr el balance con los otros instrumentos, requiere intérpretes sensibles y conscientes a el lenguaje contemporáneo.

Finalmente, se puede concluir que la percepción que tienen de la música contemporánea, tanto músicos como no músicos, está determinada por la capacidad de poder relacionar lo cognitivo con lo emocional.

7. ULTILOGO⁴

Mi primer encuentro con la obra *To Be Sung Upon The Water* comienza en las clases de música de cámara de la maestría. Cuando la miré por primera vez, pensé que para ser un compositor del siglo XX, la partitura no presenta una escritura por fuera de la práctica común. Luego de indagar acerca del compositor, de comunicarme con él y de conocer su humor y amor por la música para voz, decidí que se convertiría en mi tema de investigación.

Al iniciar el estudio particular, surgen las primeras exigencias de la obra, ya desde la primera línea del *Epilogue*: la respiración en las frases extensas, la colocación en los saltos de intervalos; el registro, por su ubicación grave y la acentuación en inglés hacen parte de los elementos más importantes por trabajar. En *The Lake at Evening*, se debe tener especial cuidado en el pasaje del agudo del compás 8 y en el del compás 14, pues son los primeros grandes agudos del ciclo; se necesita llegar con seguridad y tener cuidado de no forzar ni apretar. Al final, se debe trabajar en grupo para que todo el conjunto en verdad, llegue al ambiente tranquilo que se pide.

Music on the Water es la más bella de todas las canciones del ciclo. La cantante es la responsable de marcar el compás pero no puede olvidar la sensación de suspensión y que al oído parezca una especie de *recitativo*, es una canción de goce, para disfrutar.

Fair is the Swan es la más divertida. Si se desea practicar, el escuchar al otro, éste es el perfecto ejercicio entre una voz con un instrumento de viento. Las responsabilidades de las entradas, la velocidad, el carácter, las dinámicas, todo se comparte. Es una danza de

⁴ Como discurso final, se presentará a manera de comentario la experiencia personal de la autora del artículo.

gran energía que el público recibe muy bien.

Y siguiendo con los ejercicios de audición atenta en un nivel más exigente, *In Remembrance of Schubert* se convierte en el ejemplo perfecto para practicar la no dependencia del cantante frente a la ayuda que ofrece el piano como su referencia de afinación y ritmo.

Hymn Near the Rapids se convierte en el gimnasio del estado físico del cantante, pues se asemeja a los circuitos de entrenamiento en donde se pasa de lo *fortísimo* a lo *pianísimo*, del *Allegro impetuoso* al *Meno mosso*. Los integrantes del conjunto deben tener plena certeza de los alcances físicos del cantante y cómo hacer para lograr el balance entre todos.

Por cuestiones de tiempo del concierto, no tuve la oportunidad de presentar en público las dos últimas piezas. Pero puedo decir que la penúltima canción se convierte en el momento preciso donde clarinete y cantante deben lucirse por su lirismo. Y que la última canción exige al cantante un nivel alto en el manejo de respiración del *Adagio*.

Como comentario final, quiero invitar al cantante a que se arriesgue a interpretar la obra de memoria. Aunque requiere un gran nivel de concentración, el ciclo se convirtió para mí en una especie de monólogo de un observador del mundo y de sí mismo. Un personaje que hace preguntas, que demanda, que describe lo que ve y que, a veces, es su entorno el que le habla, le pregunta y le contesta.

REFERENCIAS

- Cary, E. (2012). Dominick Argento at 85. *Washington Examiner*. Recuperado de <http://washingtonexaminer.com/dominick-argento-at-85/article/491191>
- Castillo, F. (2012). *La Percepción del Arte. Un fenómeno que se revaloriza con una segunda mirada*. Recuperado de <http://critica.cl/artes-visuales/la-percepcion-del-arte-un-fenomeno-que-se-revaloriza-con-una-segunda-mirada>
- Cedille Records. *About the performers*. Recuperado de <http://cedillerecords.org/music/images/pdf/cdNotes/029booklet.pdf>
- Dominick, A. (2004). *Catologue Raisonné As Memoir*. Minneapolis, London: University of Minnsota.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel
- Faena (enero 2013). *Estudio revela que leer a Shakespeare y Wordsworth estimula el cerebro*. Recuperado de <http://faena.com/es/content/estudio-revela-que-leer-shakespeare-y-wordsworth-estimula-el-cerebro>
- Feldman, M. A. (octubre 2002). *Dominick Argento's music embraces and illuminates the human condition*. Recuperado de http://music.minnesota.publicradio.org/features/0210_argento/
- Johnston, K. R. (1998). *The Hidden Wordsworth: Poet, Lover, Rebel, Spy*. New York, Estados Unidos: Norton.
- Kaufman, M. D. (2011). *A Hermeneutics of Recruitment*. Hawaii, Estados Unidos: Spring.

Lassetter, J. (2008). *Dominick Argento's The Arctic Expedition: A Performer's Musical and Dramatic Analysis* (Tesis de doctorado). Universidad Cincinnati. Estados Unidos, Ohio.

MacDonald, M. (2005). *To Be Sung Upon the Water*. Recuperado de http://www.deuxelles.co.uk/CD%20Booklets/DXL1098_booklet_www.pdf

Midgette, A. (abril 2012). Dominick Argento: A career filled with high notes. *The Washington Post*. Recuperado de http://articles.washingtonpost.com/2012-04-20/entertainment/35453459_1_american-opera-opera-composers-dominick-argento

Sabatino, T. M. (1980). *A performer's commentary on To Be Sung Upon The Water by Dominick Argento* (Tesis de doctorado). Universidad de Ohio. Estados Unidos, Ohio.

Schafer, M. (2002) *Illuminating Text: A Macro Analysis of Franz Schubert's Auf dem Wasser zu singen*. Recuperado de <http://www.macromusic.org/journal/volume2/13MusicalInsights.pdf>

Scholz, D. (2014). *Entrevista personal por Kelly Vásquez*. Medellín

The Biography Channel. *William Wordsworth*. Recuperado de <http://www.biography.com/people/william-wordsworth-9537033#synopsis&awesm=~oE4zgkFunURoSB>

Waleson, H. (agosto 2012). *An Introduction to Argento's Music*. Recuperado de http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?sitelang=en&composerid=2691&langid=1&ttype=BIOGRAPHY&ttitle=Biografia

Woods, N. (1996). *Reflections of life: Biographical perspectives of Virginia Woolf Illuminated by the music and drama of Dominick Argento's song cycle, From the diary of Virginia Woolf* (Tesis de doctorado). Universidad de Ohio. Estados Unidos, Ohio.

<p>Opening to view the abyss in wish she feeds Her own calm fires? -- But list! a voice is near; Great Pan himself low-whispering through the reeds, 'Be thankful, thou; for, if unholy deeds Ravage the world, tranquility is here!'</p>	<p>tierra, Donde la despiadada moral libra incesantes guerras. ¿Es un espejo? – o la esfera inferior Abriéndose para vislumbrar el abismo con el deseo De alimentar el fuego que la calma, pero ¡escucha! Una voz está cerca El mismísimo Fauno en persona susurrando en voz baja entre los juncos, “Sea usted agradecido porque si las acciones malditas Arrasan el mundo, la tranquilidad está aquí.”</p>
<p>III. Music On The Water</p> <p>Lutes and voices down th' enchanted woods Steal, and compose the oar-forgotten floods, While Evening's solemn bird melodious weeps, Heard, by star-spotted bays, beneath the steep; Slow glides the sail along th' illuminated shore, And steals into the shade the lazy oar. Soft bosoms breathe around contagious sighs And amorous music on the water dies.</p>	<p>III. Música sobre el agua</p> <p>Laudes y voces en los bosques encantados Se mueven sigilosamente y forman las mareas de remos olvidados, Mientras la solemne melodiosa ave de la tarde llora, Mientras las bahías llenas de estrellas bajo los muelles la escuchan; Lentamente se desliza la vela a lo largo de la iluminada costa Y entra sigilosamente en la sombra del remo lento. Suaves pechos suspiran alrededor de contagiosos suspiros Y la música de los amantes sobre el agua muere.</p>
<p>IV. Fair Is The Swan</p> <p>Fair is the Swan, whose majesty, prevailing O'er breezeless water, on Locarno's Jake, Bears him on while proudly sailing He leaves behind a moon-illuminated wake: - Behold! -- as with a gushing impulse heaves That downy prow, and softly cleaves The mirror of the crystal flood, Vanish inverted hill, and shadowy wood, And pendent rocks, where'er in gliding state, Winds the must Creature without visible Mate Or Rival, save the Queen of night Showering down a sliver light,</p>	<p>IV. Claro es el cisne</p> <p>Claro es el cisne cuya majestad prevalece Sobre agua sin brisa, con licor de Jake de Locarno Mientras orgullosamente él navega y esto ejerce presión sobre él. deja una estela de luna iluminada a su paso ¡Observen! - Mientras que un impulso, que sale como un chorro levanta Esa suave proa y parte el espejo de la inundación de cristal. Desvanezcanse colina invertida y bosques llenos de sombras y rocas colgantes donde sea que se escondan. Vientos de la criatura sin compañero o rival visible Salve a la reina de la noche</p>

<p>From heaven, upon her chosen Favourite!</p>	<p>Que hace caer una lucecita, Desde el cielo, sobre su elegido.</p>
<p style="text-align: center;">V. In Remembrance Of Schubert</p> <p>O glide, fair stream! For ever so, Thy quiet soul on all bestowing, Till all our minds for ever flow As they deep waters now are flowing. Vain thought! -- Yet be as now thou art, That in thy waters may be seen The image of a poet's heart, How bright, how solemn, how serene! Now let us, as we float along, For him suspend the dashing oar; And pray that never child of song May know that Poet's sorrows more. How calm! how still! the only sound, The dripping of the oar suspended!</p>	<p style="text-align: center;">V. En Memoria de Schubert</p> <p>Oh tramo de agua tranquila, riachuelo cristalino, por siempre así El alma a la cual se le concede todo Hasta que nuestras mentes fluyan A aguas más profundas. ¡vano pensamiento! Sin embargo sea como lo es ahora Que en las aguas se puede ver La imagen del corazón del poeta, Cuán brillante, cuán solemne, cuán sereno. Ahora permítanos, mientras navegamos juntos Sostener para él el rápido remo Y rezar para que nunca una canción infantil Pueda conocer las jamás las penas de ese poeta. ¡Qué calma! ¡Qué quietud! El único sonido El goteo de un remo suspendido.</p>
<p style="text-align: center;">VI Hymn Near the Rapids</p> <p>Jesu! bless our slender Boat, By the current swept along; Loud its threatenings -- let them not Drown the music of a song; Breathed they mercy to implore, Where these troubled waters roar! Saviour, for our warning, seen Bleeding on that precious Rood; It, while through the meadows green Gently wound the peaceful flood, We forget Thee, do not Thou Disregard They Suppliants now! Hiter, like yon ancient Tower Watching o'er the River's bed, Fling the shadow of thy power, Else we sleep among the dead; Thou who trod'st the billowy sea, Shield us in our jeopardy!</p>	<p style="text-align: center;">VI Himno cerca a los rápidos</p> <p>Jesús, bendice nuestro pequeño bote Barrido por la corriente Fuertes son sus amenazas, no permita que Ahoguen la música de una canción Respiraron la piedad para implorar Donde estas afectadas aguas rugen. Salvador que se vio sangrando en ese Precioso madero para nuestra advertencia. Lo recordamos cuando los pastos están verdes Pero luego lo olvidamos. No desprecie usted A los que suplicamos ahora. Allá en la antigua torre Que mira hacia el lecho del río Golpea la sombra del poder. Entre los muertos dormimos. Usted que camina sobre el mar lleno de aire De nuestro peligro protéjanos. Guíe nuestra barca a través de las olas;</p>

<p>Guide our Bark among the waves; Through the rocks our passage smooth; Where the whirlpool frets and raves Let Thy love its anger sooth; All our hope is placed on Thee; Miserere Domine!</p>	<p>A través de las rocas y suavice nuestro camino Justo allí donde el remolino arrecia Permita que el amor su ira calme Toda nuestra esperanza está puesta en él ¡Misericordia Dios mío!</p>
<p style="text-align: center;">VII. The Lake At Night</p> <p>Sweet are the sounds that mingle from afar, Heard by calm lakes, as peeps the folding star, Where the duck dabbles 'mid the rustling sedge, And feeding pike starts from the water's edge, Or the swan stirs the reeds, his neck and mill Wetting, that drips upon the water still; And now, on every side, the surface breaks Into blue spots, and slowly lengthening streaks; Here, plots of sparkling water tremble bright With thousand thousand twinkling points of light: And now the whole wide lake in deep repose Is hushed, and like a burnished mirror glows.</p>	<p style="text-align: center;">VII. El Lago Por La Noche</p> <p>Dulces son los sonidos que se mezclan a lo lejos, Escuchados por calmados lagos como los pitidos de la estrella doblada Donde los patos salpican y se mueven y alimentan las estrellas desde el borde O donde el cisne agita los juncos, su cuello y lanza gotas suavemente Que caen sobre el agua tranquila Y ahora en cada lado, la superficie se rompe En pedazos azules y en líneas que se alargan. Aquí, montones de agua que destella tiemblan de manera brillante Con miles y miles de parpadeantes puntos de luz. Y ahora el lago entero en toda su anchura reposa En silencio y como un espejo pulido reluce.</p>
<p style="text-align: center;">VIII. Epilogue: De Profundis</p> <p>The world is too much with us; late and soon, Getting and spending, we lay waste our powers; Little we see in Nature that is ours; We have given our hearts away, a sordid boon! This Sea that bares her bosom to the moon; The winds that will be howling at all hours, And are up-gathered now like sleeping flowers; For this, for everything, we are out of tune; It moves us not. -- Great God! I'd rather be A Pagan suckled in a creed outworn; So might I, standing on this pleasant lea; Have glimpses that would make me less forlorn; Have sight of Proteus rising from the sea; Or hear old Triton blow his wreathed horn.</p>	<p style="text-align: center;">VIII. Ep ogo: Desde las Profundidades</p> <p>El mundo es demasiado con nosotros: tarde y pronto Obtener y gastar, desperdiciamos nuestros poderes. Poco es lo que vemos en la naturaleza que es nuestra Hemos delatado nuestros corazones, una sórdida bendición Este mar le desnuda su escote a la luna. Los aires aúllan a todas horas Y están recogidos como flores dormidas. Por eso y por esto estamos fuera de sintonía. Ni siquiera eso nos conmueve – ¡gran Dios; Preferiría ser un pagano absorto en un credo desgastado. También podría yo, parado en este placentero prado, Tener visiones que me harían menos desdichado. Vislumbrar a Proteo surgiendo del mar O oír al viejo Tritón soplar su cuerno adornado con flores.</p>

II.



Ensamble de música de cámara, estreno de la obra *To Be Sung Upon The Water*.
Universidad EAFIT, 25 de mayo 2013, Medellín.

III.

78

for Mallory and Henson

I. Prologue: Shadow and Substance

WILLIAM WORDSWORTH

DOMINICK ARGENTO

Moderato mosso (♩ = 72)

Voice

Bass Clarinet (untransposed)

Piano

quasi eco *rall. - - -*

pp

evenly *p* *rall. - - -*

5

quasi recit. ma legatissimo **1** *mp* **(*)**

a tempo *mp* *colla voce*

As one who hangs down-bend-ing from the

1 *a tempo*

© Copyright 1974 by Boosey & Hawkes, Inc. Copyright Renewed
Copyright for all countries. All rights reserved.

8 *poco cresc.* *tratt....., mp sub.* 9

side Of a slow - mov - ing boat, u - pon the breast Of a still wa - ter,

poco cresc. *tratt.....* *mp*

10 *poco cresc.* *tratt.....* *sub. p* *mf (9)* *affrettando*

sol - ac - ing him - self With such dis - cov - 'ries as his eye can make Be -

poco cresc. *tratt.....* *p* *mf* *affrettando*

12 *mp* *mf* *mp* *calmando*

neath him in the bot - tom of the deep, Sees man - y beau - teous

tr *(non trillo)* *mp* *mf* *mp* *calmando*

8va basso.....

14 *p* 2 Cantabile *pp mezza voce*

sights — weeds, fish-es, flow-ers, Grots, peb-les,

2 Cantabile *pp*

8va basso *col ped.*

17 *poco*

— roots of trees, and fan-cies more,

sub. mp

8va basso *loco*

20

quasi eco *rall.* *accel.*

mf *p* *mf*

mf *rall.* *accel.*

Tempo I
quasi recit.

23 **3** *mf* *cresc.*

Yet of - ten is per - plexed and can - not part The shad - ow from the

3 Tempo I *cresc.*

25 *f* **4** Cantabile *p*

sub - stance, rocks and sky,

f *p*

4 Cantabile *p*

8va basso
col ped.

28 *poco*

Mountains and clouds, re - flect - ed in the depth Of the clear flood, from

poco *p*

8va basso

31 *più p dolce*
things which there a-bide In their true dwell - ing; now is crossed by gleam Of his own
più p
più p (loco)
8^{va} basso.....

34 *poco a poco cresc.*
i - mage, by a sunbeam now, And wav-'ring mo-tions sent he knows not whence,
perdendo
poco a poco cresc.

37 *mf*
Im - ped - i - ments that make his task more sweet;
mf
mf
8^{va} basso.....

40

rall. - - - -

(mf)

8va basso... (loco)

43

7 **Meno mosso**

P *quasi recit.* rall. - - - -

Such pleas-ant of-fice have I long pur - sued

mp

7 **Meno mosso** rall. - - - -

mp rall. - - - - *pp*

46

Ancora meno mosso *pp* *quasi parlato* rall. . . (9)

In-cum-bent o'er the sur-face of past time.

pp *pp* **Ancora meno mosso** rall. . .

rall. . .

2' 50"

II. The Lake at Evening

Andante serioso (♩ = ca. 60)

Voice

Clouds, lin - ger - ing yet, ex - tend in sol - id bars. Through the

B♭ Clarinet (untransposed)

Andante serioso (♩ = ca. 60)

Piano

4

grey west; and lo! these wat - ers, steeled By breezeless air to smooth - est

poco a poco incalzando

colla voce

7

pol - ish, yield A vi - vid rep - e - ti - tion of the stars; Jove, Ve - nus, and the

a tempo

cresc.

10

rud-dy crest of Mars — A - mid his fel - lows beauteous-ly re-vealed At hap - py

12

dis - tance — from earth's groan-ing field, — Where ruthless mortals wage in - cessant

14

wars.

17

Is — it a mir - ror? or the

20

neth-er Sphere Op- en- ing to view the a- byss_ in which she feeds Her own calm

dimin.

gva

p *mf* *mp* *pp* *p*

23

fires? _____

But list-en! a voice is near; _____

p

p lontano, semplice

mp *pp* *p*

26

Great Pan himself low-whisper - ing_ through the reeds, 'Be thank-ful,

imitando

pp *pp*

29

thou: for, if un-ho-ly deeds Rav-age the world,

32

tran-quil-li-ty is here! Tran -

35

quil-li-ty is here!

3' 00"

III. Music on the Water

Adagio e languido (♩ = ca. 40)

p *mp* (9) *poco a poco dim.*

Voice

Lutes _____ and voices down th'en-chant-ed woods Steal, _____

B♭ Clarinet (untransposed)

Adagio e languido (♩ = ca. 40)

Piano

mp *più p* *p*

3 *p* *mp* *p*

_____ and com-pose the oar-for-gotten floods, While Eve - - ning's so - lemn

Piano

pp *mp* *più p* *p*

5 1

bird me - lo - dious weeps, Heard, by star - spot - ted bays, be -

pp *p*

1

pp *mp* *più p*

7

neath the steeps;

pp *pp*

p *mp* *p*

9 2 *dolciss.*
p
Slow glides the sail a - long the il - lu - mined shore, ——— And steals in - to the

11 ^(s) *dim.* *pp*
shade the laz - y oar. ———

13 *mezza voce*
pp ten.
Soft

15 **3** *poco cresc.*

bo - - soms breathe a-round con - ta-gious sighs, **3** *p* *And*

pp **3** *pp* *p*

pp *piu p* *mp* **6**

17 *poco rall. a tempo*

am - ou-rous mu - sic on the wa - ter dies. *pp* *perdendosi*

colla voce *pp*

poco rall. a tempo

ppp *poco cresc.*

19 *perdendosi*

p *sempre dim. al fine* *pp* *ppp*

3'10"

IV. Fair Is the Swan

Leggero e scherzando (♩ = 88)

mp
molto legato

Voice
Fair is the Swan, whose maj - es - ty, pre - vail - ing O'er

mp
molto legato

Bass Clarinet (untransposed)

Leggero e scherzando (♩ = 88)

Piano

4

mp
poco a poco dimin.

breeze - less wa - ter, on Lo-car-no's lake, Bears him on while proud - ly sail - ing He

mp
poco a poco dimin.

8

p
mp

leaves be-hind a moon-il - lu-mined wake: O, Fair is the Swan! Fair is the Swan!

p
mp
mf

12

mf
tranco
mp

Fair is the Be - hold! as with a gush - ing impulse heaves That downy prow, and

mp

16 *poco cresc.* 3 *mp* *cresc.* - - - -

soft-ly cleaves The mir-ror of the cry-stal flood, _____ Van-ish in-ver-ted hill, _____

p *mp* *cresc.* - - - -

3 *cresc.* - - - -

Detailed description: This system contains measures 16 through 19. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line starting on a G4, moving through A4, B4, and C5. It features a *poco cresc.* marking and a box containing the number '3'. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with a bass line starting on a G2, moving through F2, E2, and D2. It includes a *p* marking, a *mp* marking, and another box with '3'. The lyrics are: 'soft-ly cleaves The mir-ror of the cry-stal flood, _____ Van-ish in-ver-ted hill, _____'.

20 *mf* - - - - *f* - - - - *sub.* 4 *p*

_____ and shad-ow-y wood, And pendent rocks, where'er, in glid-ing state, _____

mf - - - - *f* - - - - *sub.* 4 *p*

Detailed description: This system contains measures 20 through 23. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a *mf* marking, a *f* marking, and a *sub.* marking with a box containing '4'. The lower staff (bass clef) has a bass line with a *mf* marking, a *f* marking, and another *sub.* marking with a box containing '4'. The lyrics are: '_____ and shad-ow-y wood, And pendent rocks, where'er, in glid-ing state, _____'.

24 *mf* *sub.* *p* *mf* ,

Winds the mute Creature, in glid-ing state, _____ Winds the mute Crea- ture,

mf *sub.* *p* *mf* ,

Detailed description: This system contains measures 24 through 27. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a *mf* marking, a *sub.* marking with a *p* dynamic, and another *mf* marking. The lower staff (bass clef) has a bass line with a *mf* marking, a *sub.* marking with a *p* dynamic, and another *mf* marking. The lyrics are: 'Winds the mute Creature, in glid-ing state, _____ Winds the mute Crea- ture,'.

28 5 *mp* *poco a poco dimin.* *p*

While _____ proud-ly sail-ing He leaves be-hind a moon-il-lumined wake: _____ O,

5 *mp* *poco a poco dimin.* *p*

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. The upper staff (treble clef) begins with a box containing '5', a *mp* marking, a *poco a poco dimin.* marking, and a *p* marking. The lower staff (bass clef) also begins with a box containing '5', a *mp* marking, a *poco a poco dimin.* marking, and a *p* marking. The lyrics are: 'While _____ proud-ly sail-ing He leaves be-hind a moon-il-lumined wake: _____ O,'.

32 *mp* *f* 6

Fair is the Swan! Fair is the Swan! Glid - ing with - out vis - i - ble Mate Or

mp *mf* *f* 6

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line starting at measure 32. It features a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *mp*. A box with the number '6' is placed above the staff. The bottom staff is a piano accompaniment line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. It also has a box with the number '6' above it. The lyrics are: 'Fair is the Swan! Fair is the Swan! Glid - ing with - out vis - i - ble Mate Or'.

37 *piu p* *p*

Ri - val, save the Queen of night, save the Queen of night, save the Queen of night

piu p *p*

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line starting at measure 37. It features a melodic line with dynamics *piu p* and *p*. The bottom staff is a piano accompaniment line with dynamics *piu p* and *p*. The lyrics are: 'Ri - val, save the Queen of night, save the Queen of night, save the Queen of night'.

41 *f* *poco a poco dimin.* *mp* 7 *mp*

Show - er - ing down a sil - ver light, Show - er - ing down a

f *poco a poco dimin.* *mp* 7

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line starting at measure 41. It features a melodic line with dynamics *f*, *poco a poco dimin.*, *mp*, and *mp*. A box with the number '7' is placed above the staff. The bottom staff is a piano accompaniment line with dynamics *f*, *poco a poco dimin.*, and *mp*. It also has a box with the number '7' above it. The lyrics are: 'Show - er - ing down a sil - ver light, Show - er - ing down a'.

45 *mp*

sil - ver light, From heav - - en, u - pon her chos - en Fav - our - ite!

mp

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line starting at measure 45. It features a melodic line with dynamics *mp*. The bottom staff is a piano accompaniment line with dynamics *mp*. The lyrics are: 'sil - ver light, From heav - - en, u - pon her chos - en Fav - our - ite!'.

49 **8** *poco a poco dimin.*
mp
While — proud - ly sail - ing He leaves be - hind a moon - il - lumined wake:
8 *mp*
poco a poco dimin.

53 *p* *piu p* *pp* **9** *perdendo*
O, Fair is the Swan! Fair is the Swan! Fair is the Swan!
p *piu p* *pp* **9** *perdendo*
gva
pp *perdendo e*
gva

57 *niente*
niente
gva
rallentando
gva
1' 30"

V. In Remembrance of Schubert

Tranquillo assai (♩ = ca. 104) *p* *legatissimo*

Voice

Piano

pp *scorrevole* *sim.*

gva *gva*

O glide, fair stream! for

5 e - ver so, Thy qui - et soul on all — be - stow - ing, Till all our minds for

9 *poco tratt..... a tempo* e - ver flow As thy deep wa - ters now are flowing. *pp* *gva* *gva*

colla voce *p* *(pp)*

13 *poco tratt..... a tempo* *mf* *Vain*

gva *pp*

ped. sim.

17 *Poco più mosso* *rall...*

thought! _____ Yet be as now thou art, _____ That in thy wa-ters may be seen _____ The

Poco più mosso

mf *rall...* *mp*

20 *Tempo I* (♩ = 104) *rall...*

p *poco cresc.* *mp* *pp*

image of a po-et's heart, _____ How bright, how sol - emn, _____ how se -

Tempo I (♩ = 104)

p *poco cresc.* *mp* *pp* *rall...*

24 *Come prima* *niente* *mp*

rene! _____ *Come prima* *gva* *gva* Now let us, as we

p *(p)*

sim.

28

float _____ a - long. For him sus-pend the dash - ing oar; _____ And pray that ne - ver

32poco tratt.....; a tempo *p*

child of song May know that Po-et's sor - rows more. How

gva *gva*

pp

36

calm! how still! _____ the on - ly sound, The drip - ping of the

gva

39poco tratt.....; *più p*

oar sus - pend - ed! _____ How calm! how still! _____ How

gvapoco tratt.....; a tempo

43 *rall. al fine* *pp* *dimin.* *niente*

bright, how so - lemn, _____ how se - rene! How calm! how still! _____

gva *gva*

più p *rall. al fine* *dimin.*

3'00"

VI. Hymn Near the Rapids

Allegro impetuoso (♩ = 108)

f *con passione*

Voice: Je - su! bless our slen - der Boat,

Bass Clarinet (untransposed)

Piano: **Allegro impetuoso** (♩ = 108)

6

più f

By the cur - rent swept a -

Piano: *mf* *crescendo molto*

11

long; Loud its threat - 'nings -

Piano: *mf* *poco cresc.*

15 *f cresc.*
let them not Drown the mu - sic

f cresc.
più f
ff
f cresc.

19 *ff* *molto dim.* - - - - *mp calmo*
of a song Breathed thy mer - cy

dolce
mp

2

25 *p*
to im - plore, Where these trou - bled wa - ters

p *p* *cresc.*

p *cresc.*
8va basso

30 3 *mf* poco a poco dimin. *mp*

roar! Sav - iour, for our warn - ing, seen

mf poco a poco dimin. 3

loco

35 *mp* (*dim.*) *p* (*dim.*) *pp*

— Bleed - ing on that pre - cious Rood;

mp (*dim.*) *p* (*dim.*) *pp* (*dim.*)

mf *f*

41 4 *mp* *p*

If, while through the mead - ows green Gent - ly

sub. mp *p*

47

pp 5 *mp*

— wound the — peace - ful — flood, — We for - got Thee, —

pp *mp* 5 *pp*

53

p

— do not — Thou Dis - re - gard Thy — Sup - pliants — now!

p *p*

59

6 *f*

Hith - er, like yon *sim.* an - cient Tower Watch - ing

f *f marcato* *ped. sim.*

64

piu f

o'er the Ri - ver's bed, Fling the sha - dow

cresc. *ff* *f*

cresc. *ff* *f*

ped. sim.

69

of thy power, Else we sleep a - mong the

cresc. *ff*

cresc. *ff*

74

dead;

dimin. *mf* *p*

poco a poco dimin. *mp*

79 8 *mp* *p*

Thou who trod'st the bil - low - y sea, Shield us in our

85 9 **Allegro maestoso** (♩ = ca 92) *ff*

jeop - ard - y! Guide our Bark a -

9 **Allegro maestoso** (♩ = ca 92) *cresc.* *f*

89 *cresc.* *ff*

mong the waves; Through the

92

decresc.

rocks our pass - age smooth;

decresc.

decresc.

95

10

mp cresc.

Where the whirl - pool frets

mf *mf cresc.*

mp cresc. *mf* *mf cresc.*

10

mp cresc. *mf* *mf cresc.*

98

f *cresc.*

and raves Let Thy love its

f cresc.

f cresc.

101 *ff* *dimin...* *mf* *mp dolce* 11 *Meno mosso* (♩ = ♩. del prec.)

an - ger - soothe: All our

ff *mf* *dimin.* *p* 11 *Meno mosso* (♩ = ♩. del prec.)

ff *marcatiss.* *f* *mf* *mp dolce*

105 *p* *rall...*

hope is placed in Thee;

pp *rall...*

p *rall...*

110 *Ancora meno mosso* *pp*

Mi - se - re - re Do - mi - ne!

Ancora meno mosso *pp*

2' 25"

VII. The Lake at Night

Larghetto rapsodico (♩ = ca. 52)

Voice

B♭ Clarinet (untransposed)

pp lontano (senza cresc.)

----- *accel. molto* -----

Larghetto rapsodico (♩ = ca. 52)

Piano

4

1

a tempo

dolce

pp

----- *accel.* -----

a tempo

1

pp lontano

7

molto *a tempo*

a tempo

pp

10

tratt. *dolcissimo e rubato* *a tempo*

pp

Sweet

pp

(senza cresc.) 6

13

are the sounds that min-gle from a -

pp

16

far, Heard by calm lakes, as peeps the folding star,

19

3 rall... Poco più mosso (♩ = 58) *pp*

rall... Where the duck dabbles 'mid the rust-ling sedge,

3 *ppp* Poco più mosso (♩ = 58) *ppp*

rall... *ppp* *pp*

22

allarg... **4** Pochino meno mosso che tempo primo *ppp* *pp*

And feed-ing pike starts from the water's edge, Or the swan stirs the reeds, his neck and

pp allarg... *ppp* Pochino meno mosso che tempo primo **4** *ppp*

24

bill Wetting, — that drip u-pon the wa-ter still;

ppp

(pppp)

26

5 Tempo I

And now, on ev-ry side, — the surface breaks In - to blue spots, and slow - ly

5 Tempo I

mp

p *sonoroso*

28

pochino dimin.

length - en - ing streaks;

pochino dimin.

pochino dimin.

29 **6** Poco più mosso

p Here, plots of spark - ling wa - ter trem - ble

6 Poco più mosso

pp

30 *accel.* *cresc.* *mf* *cresc.*
bright With thousand thousand twinkling points of

accel. *mf*
accel. e cresc.

32 *f* *light;* *poco a poco dimin. e rall.* *mf* *(sempre dim. e rall.)*

f *poco a poco dimin. e rall.* *mf* *(sempre dim. e rall.)*
(ped.)

33

(ped.)

36 8 **Tempo I** *pp* tratt. a tempo

And now the whole wide lake in deep re- pose. 3 3 Is

37 8 **Tempo I** *pp*

(ped.)

39 poco rall. (2) *ppp*

hushed, and like a bur-nished mir-ror glows.

pp poco rall. ppp

pp poco rall. ppp

3' 40"

VIII. Epilogue: De Profundis

Adagio appassionato (♩ = ca. 66)

Voice
The world is too much with us; late and soon, Getting and
colla voce

Bass Clarinet (untransposed)

Adagio appassionato (♩ = ca. 66)

Piano

4 *mf* *molto cresc.* *ff* *mp*
spend-ing, we lay waste our powers: Lit - tle we

7 *p* *pp* *pp* *pp*
sec in Na-ture that is ours; We have giv-en our hearts a-

pp *più p*

10 *ppp* *mp* *mf* *accel.*
way, a sor-did boon! *accel.*

ppp *p* *mp* *mf* *accel.*

8va basso.....

13 **2** Doppio movimento (come prima)
mp dolciss. *mf* *mp*
This Sea, this Sea that bares her bo - som

mp cantabile

2 Doppio movimento (come prima)

8va.....

17 *mf* **3** *incalzando*
to the moon; The winds that will be

mf incalzando

3 *mf* *incalzando*

8va..... *loco*

20 *tratt. - - - - - sub.p - - - - - rall. molto*

f howl-ing at all hours, And are up-ga-thered now like sleep-ing flo-wers; *pp*

f *tratt. - - - - - sub.p - - - - - rall. molto* *pp* *p*

tratt. - - - - - sub.p - - - - - rall. molto *pp*

23 **4** *Tempo I* *mp cresc. molto* *f* *mf* *mp*

For this, for ev-ry-thing, we are out of tune; *cresc. molto*

Tempo I **4** *f* *mf* *mp*

p *f* *mp* *p*

26 **5** *tratt. - - - - - a tempo* *f* *ff* *mp*

It moves us not. Great God! I'd ra-ther

p *f* *ff*

5 *tratt. - - - - - a tempo* *pp* *ff* *mp*

6 *incalzando molto*

29 *P* be A Pa - gan suck-led in a creed out-worn; So

PP incalzando molto

7 *Tempo I*

31 *f* might I, stand-ing on this pleasant lea, *mp* Have glimps-es that would

f *mp*

7 *Tempo I*

f *mf* *mp*

34 *mf* *mp* *dimin.* *pp* **8**

make me less for - lorn;

mf *mp* *dimin.* *pp*

mf *mp* *dimin.* *mf* *p* *pp* **8** *pesante*

8va basso.....

38 *p* *pochino cresc.* *mp* *p*
Have sight of Pro-teus ris - ing from the sea; Or hear old
pesante
ppp *sim.* *p* *pochino cresc.* *mp* *p*
ppp *sim.*
(*8va*)

42 *pp* *mp*
Tri - ton blow his wreath - ed horn.
mp *p* *pp* *pp dolciss.*
pp *p* *mp* *pp*
9

46 *pp* *dim. a niente*
ppp *pp* *p* *pp* *mp* *p*
gva *ppp* *gva*
rall. *rall.* *p*
5'35"