

**RECITAL INTERPRETATIVO: EL CANTANTE LIRICO, VEHÍCULO DE  
EXPRESIÓN MUSICAL**

**OSCAR IVÁN PÁEZ TORRES**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2019**

**RECITAL INTERPRETATIVO, EL CANTANTE LIRICO, VEHÍCULO DE  
EXPRESIÓN MUSICAL**

**OSCAR IVÁN PÁEZ TORRES**

**ASESOR:**

**VIVIANA ARTEAGA CARRERA**

**Trabajo de grado presentado como requisito final para optar el título de:  
Licenciado en Musica**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2019**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son de responsabilidad exclusivas de su autor”.

Artículo 1°. Del artículo 324 del 11 de octubre de 1966, emanado del honorable consejo directivo de la universidad de Nariño.

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

---

---

Presidente de tesis

---

Jurado 1

---

Jurado 2



Universidad de Nariño  
FACULTAD DE ARTES

FUNDADA EN 1904

ACUERDO No. 062  
(05 de junio de 2019)

EL CONSEJO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,

CONSIDERANDO

Que mediante Proposición No. 040 del 04 de junio de 2019, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música, propone, otorgar la distinción de LAUREADA del Trabajo de Grado, titulado "EL CANTANTE LÍRICO VEHÍCULO DE EXPRESIÓN MUSICAL", del egresado del Departamento de Música, Oscar Iván Páez Torres.

Que mediante Acuerdo No. 115 del 2018, el Comité Curricular del Departamento de Música, aprueba el Trabajo de Grado, Recital Interpretativo, del estudiante del Programa de Licenciatura en Música, Oscar Iván Páez Torres, con código estudiantil 29060210, bajo la asesoría de la docente Viviana Arteaga Carrera.

Que mediante Acuerdo No.117 del 2018, el Comité Curricular del Programa de Licenciatura en Música, designa a los docentes Lidia Consuelo López, Carlos Javier Jurado Zapata y Carlos Roberto Muñoz Portilla, en calidad de Jurados calificadores para evaluar el Trabajo de Grado: Recital Interpretativo, titulado "EL CANTANTE LÍRICO VEHÍCULO DE EXPRESIÓN MUSICAL" del estudiante Oscar Iván Páez Torres.

Que en cumplimiento al Acuerdo No. 063 del 21 de mayo de 2019 del Comité Curricular, el egresado Oscar Iván Páez Torres, presentó sustentación pública de su Trabajo de Grado, como requisito para optar al Título de Licenciado en Música.

Que, según conceptos de los Jurados evaluadores, el Trabajo de Grado se ha reconocido por sus competencias técnicas de alto nivel en la ejecución de las piezas presentadas, en cuanto a interpretación, puesta en escena, las cuales son dignas de mostrar en cualquier sala de concierto del mundo.

Que, la selección de repertorio permite apreciar el manejo interpretativo de diferentes estilos a través del Canto; logrando así una brillante ejecución del mismo; de igual manera el trabajo escrito demostró un amplio conocimiento de las obras a través del análisis presentado, que la calidad del Recital Interpretativo dimensiona un gran artista del arte vocal Nariñense, Colombiano y del mundo.

Que, el trabajo de grado del egresado Oscar Iván Páez Torres refleja la alta calidad del programa de Licenciatura en Música.

Que, según artículo No. 7 del Acuerdo No. 332 de noviembre 1 de 2005, emanado por el Honorable Consejo Académico, reza "Los Trabajos de Grado tendrán las siguientes distinciones de honor: Meritorio: ENTRE 95 Y 99 PUNTOS, Laureado: 100 PUNTOS" Que por lo anterior el jurado evaluador de manera unánime asigna una calificación de cien puntos (100) al trabajo de grado del estudiante Oscar Iván Páez Torres.

Que, los anteriores considerandos se encuentran soportados con cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la evaluación de la sustentación pública; quienes solicitan conceder al egresado dicho reconocimiento académico en la Universidad.

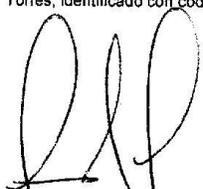
Que en virtud de lo anterior, el Consejo de Facultad, mediante consulta No.013 del 05 de junio de 2019, considera pertinente la solicitud por tanto,

ACUERDA

ARTÍCULO PRIMERO: Otorgar la distinción de LAUREADA del Trabajo de Grado: Recital Interpretativo, titulado "EL CANTANTE LÍRICO VEHÍCULO DE EXPRESIÓN MUSICAL", del egresado del Departamento de Música, Oscar Iván Páez Torres, identificado con código estudiantil No. 29060210, para optar por el título de Licenciado en Música.

COMUNÍQUESE Y CUMPLASE

Dada en San Juan de Pasto, a los 05 días del mes de junio de 2019.

  
DR. GERARDO SÁNCHEZ

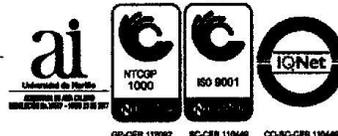
Decano

Preparó: Elizabeth Estrada - Apoyó Administrativo  
Revisó: Arq. Liliana Carrasco - Secretaria Académica

  
ARQ. LILIANA CARRASCO

Secretaria Académica

Ciudadela Universitaria Torobajo - Calle 18 No. 50 - 02 - Telefax 7316295 Ext. 101 - 102  
Línea gratuita 018000957071 - decanaturafacartes@gmail.com - facartes@udenar.edu.co  
www.udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia



## **Agradecimientos**

*Quiero agradecer a Dios por permitirme sentir las vibraciones del canto en mi vida.*

*A mi madre, Flor Ángela, apoyo incondicional, mi amiga, mi fuerza, mi motor. Ninguna palabra alcanzara jamás para expresar el sentimiento de gratitud que por ella siento, gracias Mamá.*

*A mis abuelos, Rodolfo y Elba, quienes, aunque ya no se encuentra conmigo, desde el lugar en el que estén, se están se que escucharan cada nota que emita mi voz.*

*A mi padre quien desde siempre me ha apoyado en la distancia.*

*A mi familia quienes siempre desde sus consejos y preocupaciones, motivaron este camino.*

*A los amigos, a todos los amigos hechos en este proceso, dicen que los amigos de la vida se encuentren en el colegio, yo los encontré en este proceso, a ellos gracias por los momentos y las sonrisas*

*A mis maestros gracias por brindarme su conocimiento su apoyo, su paciencia.*

## **Dedicatoria**

Este trabajo esta dedicado a tres personas, los pilares de mi vida, a mi madre, Flor Ángela y mis abuelos Rodolfo y Elba, soy afortunado al llamarme su hijo y nieto.

## Resumen

La presente investigación denominada: “Recital interpretativo, el cantante lirico vehículo de expresión musical”, desarrolla un análisis sobre los estilos y características de la interpretación musical, como medio para la obtención de recursos y/o herramientas adecuadas que ayuden al cantante en la asimilación de las piezas vocales a interpretar, siempre buscando acercarse al pensamiento del autor original y de esta forma transmitir el mensaje o intención original con la cual se crea la pieza musical. Para ello, esta investigación realiza un análisis de diferentes piezas musicales y de los estilos musicales, de acuerdo al lugar de proveniencia, destacando la canción contemporane latinoamericana de Maria Grever, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera y el romanticismo europeo de Henry Duparc, Franz Schubert, Guiseppe Verdi y Giacomo Puccini.

La intención de esta investigación, respecto del análisis musical es presentar las pautas a seguir en la interpretación de piezas musicales, colocando en primera medida al “intérprete frente al compositor”, que sugiere un conocimiento de la obra por parte de quien la interpreta, así como de la vida, el contexto y la relación del entorno en el desarrollo musical que guio la composición musical, que le permite al interprete entender el porqué de la obra y su afinidad hacia ella.

Por otra parte, esta investigación desarrolla un análisis sobre la postura de “el intérprete frente a la partitura”, sugiriendo con ello, que la información que esta provee a quien realizara la ejecución musical de la pieza compuesta, permite comprender que el texto, armonía y forma, son etapas iniciales que le permitiran al intérprete, adentrarse mejor en la partitura.

Finalmente, luego de un correcto manejo de las etapas iníciales, el interprete desarrolla una asimilación más profunda de la pieza musical, con lo cual habrá una mejor ejecución técnica de la compocision, permitiendo explicar cuales son las características técnicas que necesita adquirir el cantante lirico, para una aplicación práctica e indicada de las piezas seleccionadas.

## **Abstrac**

The present research called: "Interpretive recital, the lyrical singer vehicle of musical expression", develops an analysis on the styles and characteristics of musical performance, as a means to obtain resources and / or appropriate tools that help the singer in the assimilation of the vocal pieces to be interpreted, always seeking to approach the thought of the original author and in this way transmit the original message or intention with which the piece of music is created. For this, this research makes an analysis of different musical pieces and musical styles, according to the place of origin, highlighting the Contemporanean Latin American song of Maria Grever, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera and the European romanticism of Henry Duparc, Franz Schubert, Guissepe Verdi and Giacomo Puccini

The intention of this research, with respect to musical analysis, is to present the guidelines to be followed in the interpretation of musical themes, placing first the "interpreter in front of the composer", which suggests a knowledge of the work by the person who interprets it, thus as of the life, the context and the relation of the environment in the musical development that guided the musical composition, that allows the interpreter to understand the reason of the work and its affinity towards it.

On the other hand, this research develops an analysis on the position of "the interpreter in front of the score", suggesting that the information that is provided to whoever made the musical performance of the composite piece, allows to understand that the text, harmony and form, are initial stages that will allow the interpreter to get better into the score.

Finally, after a correct handling of the initial stages, the interpreter develops a deeper assimilation of the musical piece, with which there will be a better technical execution of the composition, allowing to explain which are the technical characteristics that the lyrical singer needs to acquire, for a practical and indicated application of the selected pieces.

# Tabla de contenido

	Pág.
Resumen .....	1
Introducción.....	13
Metodología.....	15
1.1 Fase inicial.....	15
1.2 Segunda fase .....	15
1.3 Fase tres .....	16
Objetivos .....	17
1.4 Objetivo general.....	17
1.5 Objetivos específicos .....	17
Glosario de Términos.....	18
Justificación.....	20
Marco de referencia.....	22
1.6 Antecedentes .....	22
1.7 Marco teórico.....	23
1.7.1 Interpretación .....	23
1.7.2 Romanticismo .....	27
1.7.3 Lied.....	30
1.7.4 Franz Peter Schubert.....	33
1.7.5 Estilo.....	36
1.7.6 Mélodie .....	40
1.7.7 Henri Duparc .....	41
1.7.8 Música Latinoamericana .....	42
1.7.9 María Grever .....	43
1.7.10 Carlos Guastavino .....	44
1.7.11 Alberto Ginastera .....	45
1.7.12 Opera.....	47
1.7.13 Opera Romántica .....	49
1.7.14 Giuseppe Verdi.....	50
1.7.15 Giacomo Puccini.....	54

1.7.16	La Voz y el canto.....	58
ANALISIS MUSICAL .....		80
1.8	Die SchöneMüllerin – Franz Schubert.....	80
1.8.1	III. Halt!.....	80
1.8.2	IV. Danksagung an den Bach.....	82
1.8.3	V. Am Feierabend.....	84
1.8.4	XVIII. Trockne Blumen.....	87
1.8.5	XIX. Der Müller und der Bach.....	89
1.8.6	Melodie.....	93
1.8.7	Chanson triste – Henri Duparc.....	93
1.8.8	L’invitation au Voyage – Henri Duparc.....	95
1.8.9	L’invitation au voyage.....	97
1.9	La Vie Antérieure – Henri Duparc.....	100
1.9.1	El vie anteriore (la vida anterior).....	100
1.10	Canción Latinoamericana.....	103
1.10.1	Te quiero dijiste – María Grever.....	103
1.11	Se equivoco la paloma - Carlos Gustavino.....	105
1.11.1	Se equivocó la paloma.....	105
1.12	Alberto Ginastera.....	107
1.12.1	Canción al árbol del olvido – Alberto Ginastera.....	107
1.12.2	Arias de opera.....	108
1.13	Giussepe Verdi.....	109
1.13.1	De’ miei bollenti spiriti. (recitativo y aria) – Giuseppe Verdi.....	109
1.13.2	Aria.....	110
1.14	Giacomo Puccini.....	112
1.14.1	La boheme.....	112
1.14.2	Che gélida manina– Giacomo Puccini.....	113
Conclusiones.....		118
Referencias bibliograficas.....		119
Anexos.....		121

## Lista de ilustraciones

	Pág.
Ilustración 1. Posturas corporales correctas e incorrectas para la emisión del sonido, A Posición mas indicada en la que el cuerpo se encuentra dentro de su eje, y B y C Posiciones que no favorecen el canto. ....	62
Ilustración 2. Cavity Bucal.....	64
Ilustración 3. Faringe .....	64
Ilustración 4. Cajon toracico y abdominal .....	65
Ilustración 5. Cavity Abdominal. A). musculos de la cavity abdominal; B). Contenido cavity abdominal.....	65
Ilustración 6. Pulmones, bronquios y traquea.....	66
Ilustración 7. Diafragma .....	67
Ilustración 8. Porciones del diagfragma. Vista Inferior.....	68
Ilustración 9. Musculos abdominales.....	69
Ilustración 10. Musculos inspiratorios y espiratorios .....	70
Ilustración 11. Respiración pasiva .....	72

## Introducción

El aprendizaje musical, definido por Gabriel Rusinek (2004): “Es un proceso sumamente complejo, que exige el desarrollo de habilidades específicas: auditivas, de ejecución y de creación en tiempo real o diferido. A la vez, se apoya en la asimilación de contenidos-conceptos, hechos, proposiciones, sistemas teóricos y el fomento de actitudes, propios de la praxis musical” (p. 1). Lo anterior genera una reflexión acerca de los distintos mecanismos de aprendizaje que llevan a un músico a la asimilación adecuada de una pieza musical. El conocimiento de dichos procesos conlleva a una mejor aproximación de la pieza en cuestión, lo cual favorece el aprendizaje, la formación e interpretación musical de la obra.

Entre estos mecanismos y/o procesos, se considera clave el acercamiento que realiza el interprete, a la vida y obra del compositor, de esta manera, se apreciarán las características del círculo social del compositor, que permitió enfocar su obra de acuerdo a los estados emocionales y /o mentales que vivía. Por lo anterior, es preciso que el interprete analice y realice una ejecución fiel de la obra, dando a conocer aspectos del porque de la creación de la pieza musical que generaron una visión del mundo mas sentimental y con ello una conexión entre vida creación y desarrollo musical del compositor.

Por lo tanto, esta investigación analiza la influencia generada por el medio, epoca y capacidades musicales de los compositores Maria Grever, Carlos Guastavino, Alberto Gianestera que se destacaron en la canción latinoamericana y Henry Duparc, Franz Schubert, Guissepe Verdi and Giacomo Puccini del romanticismo europeo, que debe tener en cuenta el interprete que ejecutar cada obra, llevando a la practica lo aprendido durante su formación musical.

Cuando se habla de practica, esta es hacia donde cualquier análisis musical debe llevar, y esta práctica se debe desarrollar mediante los conocimientos técnicos indicados, conocimientos que el intérprete de cualquier instrumento debe conocer, madurar con el tiempo, y saber aplicar a cualquiera que sea la pieza de su escogencia. En este caso siendo las piezas de carácter vocal, es deber del músico que las interpreta tener un conocimiento claro de cada uno de los aspectos que llevan a obtener un adecuado manejo de la técnica y con ello una posterior aplicación práctica, en este caso sobre las piezas escogidas.

En dicha práctica la voz cumple uno de los papeles principales, este es un instrumento particular, ella puede mostrar en cada interpretación gran fuerza, poder, vitalidad y a la vez ser

delicada, frágil y por ende requiere de cuidado, no solo en cuanto a higiene vocal se refiere, sino también en cuanto al manejo del repertorio, la manera de abordar el estudio, el calentamiento entre muchas otras. Por ende, la elección de las piezas a analizar y posteriormente a interpretar debe suponer para el cantante, exigencia, pero también un cuidado al abordarlas, cada pieza debe permitir dar un escalón arriba en su canto, como también llevar por distintos estados, que le permitan relajarse y tomar respiro entre piezas de gran exigencia.

Tomando en cuenta lo anterior, esta investigación analiza de los compositores María Grever, la pieza “Te quiero dijiste”; de Carlos Guastavino la canción: “Se equivocó la paloma” y de Alberto Ginastera la canción “Al árbol del olvido” en ritmo de milonga. Luego se analiza el romanticismo europeo por medio de la melodie y el lied en piezas, de Henry Duparc las cuales son, “Chanson triste”, “La vie antérieure” y “L’invitation au voyage”; de Franz Schubert, las piezas de su ciclo “Die Schöne Müllerin” (la bella molinera) “Halt”, “Danksagung an den Bach” y “Am Feierabend”; hasta llegar a piezas vocales de gran exigencia con composiciones de Giuseppe Verdi, como la ópera “La Traviata” el recitativo y aria “De miei bollenti spiriti” así como de Giacomo Puccini, su ópera “La Bohème” y la aria para tenor “Che gelida manina”.

Esta investigación es importante, porque permite al estudiante de canto lírico en formación, reconocer en la parte teórica y práctica, el papel que cumple dentro del proceso de comunicación musical, no solo por los conocimientos que pueda adquirir al hacerlo, si no por los claros beneficios que esto proporciona, primero al compositor original de la pieza a interpretar, pues esta debe transmitirse de manera fiel en estilo y forma al público receptor.

Otro beneficio, permite al intérprete, conocer el ambiente musical y las distintas formas de transmisión del mensaje inicial propuesto por el compositor, siendo la música la materia prima fundamental para realizar una interpretación acorde al proceso de formación, permitiendo que la pieza musical permanezca lo más fiel posible a la idea original.

Lo planteado en el párrafo anterior, convierte al joven estudiante de canto y por supuesto de cualquier otro instrumento, en un vehículo entre el compositor y el público, por lo tanto, es su labor adentrarse de la manera más minuciosa en todos los aspectos que contribuyan en la acumulación de conocimientos que nutran la interpretación de cualquier pieza musical, puesto en sus manos está que a oídos del público llegue la versión más fiel de la obra expuesta por el compositor.

## **Metodología**

El desarrollo de esta investigación fue en tres fases. A continuación, se describe cada una de ellas:

### **1.1 Fase inicial.**

Siendo el estudiante de canto un vehículo de transmisión musical, su principal labor es la de hacer llegar con éxito las piezas que interpreta hacia un determinado público, razón por la cual se concibe el presente documento. En esta fase se ha realizado la selección de las piezas a analizar basada en la formación vocal previa del estudiante, puesto que las obras escogidas serán interpretadas posteriormente, por lo cual deben estar correctamente manejadas dentro de sus características vocales, como registro, madurez vocal desde el punto de vista técnico, refiriéndose al manejo respiratorio, apoyo y colocación, cada una de estas características producto del desarrollo vocal obtenido a lo largo de los años de estudio dentro del proceso de formación vocal adquirido dentro de la carrera.

### **1.2 Segunda fase**

En este punto se realizó la recolección de material bibliográfico como libros, entrevistas, artículos en línea, videos y todo tipo de material que facilitara una asimilación adecuada de los puntos a tratar. En primera medida se realizó un acercamiento a la vida del compositor adentrándose en su niñez y crecimiento y madurez hasta su muerte, enfocándose sobretodo a la manera como la música empezó a hacer parte de su vida y cómo a lo largo de la misma desarrolló sus cualidades musicales, para entender qué tipo de importancia tuvo en su crecimiento y proceso de formación, acercándose a una descripción de cómo se desarrolló su estilo.

Por otro lado el análisis de las piezas se lo ha realizado desde la forma y la armonía, acercándose al manejo de cadencias y modulación para entender como, dentro de las capacidades musicales del compositor, desarrollaba su música, y como esta, se unía al texto y en muchos casos hasta fusionarse con el, puesto que al encontrarse en un punto tan importante dentro de la

historia musical como el periodo romántico en el caso de la Melodie, el lied y la opera de finales del siglo XIX o el nacionalismo latinoamericano en el caso de la canción contemporánea, esta era una de las características primordiales dentro del proceso compositivo.

Finalmente, el análisis vocal, se lo realizo teniendo en cuenta los puntos que consideran importantes distintos autores e interpretes de gran nombre dentro del ámbito del canto lirico, para realizar posteriormente una explicación teórica del funcionamiento y la importancia de cada uno de ellos para la adecuada aplicación practica enfocada en el manejo de las piezas escogidas.

### **1.3 Fase tres**

En esta fase se documentó de manera escrita todos los procesos realizados en la fase dos, recopilando todo el material resultado del análisis, para ser aplicado posteriormente sobre la práctica.

## Objetivos

### 1.4 Objetivo general

Analizar los aspectos hermenéuticos, de forma musical y técnica vocal, en el repertorio vocal seleccionado del periodo romántico europeo y de canción contemporánea latinoamericana.

### 1.5 Objetivos específicos

- Establecer el repertorio musical del periodo romántico europeo y de la canción contemporánea latinoamericana.
- Recopilar información sobre los aspectos fundamentales de la vida y obra de los compositores de cada pieza vocal escogida.
- Determinar los elementos técnico-prácticos para una adecuada ejecución vocal
- Desarrollar un análisis de la forma musical y describir la relación existente entre los elementos musicales y su unión a los aspectos expresivos presentes en los textos de cada pieza vocal del repertorio seleccionando.

## Glosario de Términos

A continuación, se describe, el glosario de términos musicales utilizados en esta investigación, los cuales fueron extraídos del “Diccionario enciclopédico de la música” de Latham (2017).

**Acorde:** Dos o mas notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los intervalos que contienen

**Andante:** Moderadamente lento; a partir de finales del siglo XVIII se a usado para indicar una velocidad entre el Adagio y el Allegro

**Arpeggio:** Las notas individuales de un acorde “tocadas por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa

**Aria:** Pieza vocal acompañada de instrumentos, que expresa la situación dramática en que se encuentra una persona y la disposición de espíritu en que se halla. Tiene por objeto demostrar todos los recursos de la voz, como también toda la habilidad del cantante.

**Armonía:** Palabra griega que significa reunión, acomodamiento. Es en el lenguaje musical la sucesión de acordes, de sonidos que se perciben como si fueran un solo compuesto. Es también la ciencia que enseña a encontrar y combinar los acordes.

**Bolero:** Baile español, de ritmo característico, que se marca generalmente por una o más guitarras y por las castañuelas que toca el bailaror. Su compás es 3/ 2, 3/ 4 o 3/8 con movimiento moderado

**Coda:** Sección o pasaje final, ajeno a la estructura básica de la composición, pero añadida para confirmar la impresión de fin de la obra en cuestión. A una coda breve se le llama a veces codetta.

**Estilo:** En una composición musical, “estilo” incluye los métodos de tratar todos los elementos; Forma, Melodía, Ritmo, Armonía, Textura, Timbre etc.

**Estrófico:** Designación aplicada a una canción en la cual todas las estrofas de la letra se cantan con la misma música.

**Folklórica:** Repertorio y tradición musicales de comunidades (principalmente rurales), en contraposición a la música académica, obra de compositores que han recibido una preparación formal. Generalmente surge de forma anónima, por lo regular entre las clases no educadas, y

originalmente se transmitía oralmente, por lo que se hallaba sujeta a modificación. La música folklórica existe en prácticamente todas las partes del mundo y constituye un vasto conjunto, cuyo estudio requiere métodos especiales: etnomusicología.

**Modulación:** Paso de una tonalidad a otra.

**Tempo:** Velocidad de la música.

**Tonalidad:** Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental.

**Recitativo:** Forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto. Ante la falta de un pulso estricto, el bajo continuo o bajo cifrado fue el recurso para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante.

## Justificación

El analizar las distintas características de una pieza musical es una herramienta eficaz para adentrarse de manera indicada en la misma, para llevarla a ese estado en el cual la música es verdaderamente real, su ejecución práctica. Dicha ejecución debe estar respaldada por los elementos que provee el análisis, siendo esto lo que garantiza que la pieza musical sea interpretada lo más cerca posible a su concepción inicial.

El encontrar los puntos indicados a analizar es clave, ellos acercarán o alejarán al intérprete de la música, para ello se ha tenido en cuenta lo planteado en el libro de Monique Decsshausses, el intérprete en la música, puesto que en él se presentan elementos que se consideran adecuados para establecer la correcta asimilación de lo que en este caso es una pieza vocal. En dichos aspectos se ha encontrado que el análisis realizado en el presente documento dotará al joven músico de un camino que lo llevará a una práctica musical satisfactoria.

Como se ha mencionado anteriormente la música existe verdaderamente cuando es interpretada, razón por la cual se realiza una interpretación vocal de las piezas seleccionadas como medio de aplicación práctica del análisis desarrollado, pues es solo en la práctica donde se conoce verdaderamente al músico como intérprete.

El análisis para realizar una interpretación permite elevar al estudiante más allá del entendimiento musical a un punto en el cual transmite, por medio de la misma, a los oyentes la complejidad que la música tiene consigo, puesto que ella (la interpretación) supone un conocimiento profundo de la teoría e historia musical, palabras que se creería abarcan aquello a tener en cuenta para su adecuado desarrollo. Así entonces aquel músico que pretenda desarrollar la interpretación de una pieza debe realizar una profundización de los aspectos antes mencionados, y llevarla por supuesto a la práctica por medio de un adecuado manejo técnico de su instrumento.

El análisis adecuado, no solo ayuda al músico que realiza una interpretación, siendo el quien realiza la tarea de adquirir todas las herramientas para su desarrollo, sino también a los estudiantes de canto del programa de licenciatura en música puesto que encontrarán en el documento final una ayuda que podría dar pequeñas luces acerca de cómo abordar piezas musicales del repertorio lírico vocal.

Aunque según se dice no siempre un buen maestro es un buen interprete o un buen interprete un buen maestro, lo correcto es que aquel que pretende enseñar tenga claros los elementos que le permitan llegar adecuadamente a la música a interpretar, pues de la mano de estos podrá a futuro dar una luz adecuada a sus estudiantes en la enseñanza.

## Marco de referencia

### 1.6 Antecedentes

USAMA FIGUEROA, Julián Camilo. Proyecto de grado, Investigación “Romanticismo Siglo XXI, Estética y Comunicación Musical Interpretación resignificada del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico” el investigador presenta desde el punto de vista teórico, bases que considera esenciales para abordar la interpretación de piezas del repertorio romántico, presentando recursos desde el punto de vista, técnico, artístico/literario y comunicativo.

La Estética Musical debe ser comprendida como una disciplina del pensamiento musical que es definida a partir de los contextos socio culturales, desde la priorización específica de elementos técnicos, artísticos – literarios y comunicativos en la construcción de su propio ideal.

Los recursos técnicos establecidos a partir del estudio y la práctica de la técnica vocal son los primeros elementos constitutivos de la interpretación del cantante, sin ellos, resulta imposible o en todo caso inconveniente acceder al repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico, pues a través del ideal estético de sublimación de sí misma y de su desarrollo histórico, dicha literatura llevó al género vocal a un nivel de especialización y exigencia técnica considerablemente alto.

La intuición y la capacidad de autoevaluación en el proceso de formación técnica de un cantante son fundamentales en tanto la gran mayoría de procesos a ejecutar en la secuencia procedimental establecida son de carácter fisiológico interno, por lo cual la conciencia sobre el cuerpo a partir de dichas capacidades y la toma de decisiones a partir de las mismas será crucial y en todo caso, responsabilidad del cantante.

Toda interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico debe partir de un proceso de formación técnico vocal y enfocar sus esfuerzos y objetivos en dicho fin sin ignorar ninguna de sus partes. Además, se considera pertinente que el cantante enriquezca su bagaje artístico - literario y expresivo a lo largo de su formación y a través de la mirada socio cultural provista por el siglo XXI. A partir de los mencionados recursos se establece la relación entre estudiante y maestro, particularmente los técnicos, sin embargo, es la interpretación (el resultado) quien establece la relación entre intérprete y público pues determina el acto comunicativo.

RODRIGUES DELGADO, Dayana Vanesa. Proyecto de grado. Recital interpretativo de música vocal para soprano de los periodos barroco y clásico y repertorio nacional colombiano. En el documento se reconoce la importancia que posee para el interprete el conocimiento previo tanto de la vida y obra del compositor como también de la pieza a interpretar para desarrollar un análisis que sirvan como soporte para un posterior manejo técnico e interpretativo.

Se realizó un análisis morfológico. Armónico y rítmico de cada una de las obras a interpreta. Esto permitió llegar a un conocimiento más profundo y claro acerca del estilo que indica y diferencia a cada periodo y a sus compositores, se conoció la estructura, características y aspectos importantes que son necesarios para realizar el estudio de la obra con la profundidad necesaria para realizar una excelente interpretación.

A través de la recopilación de material biográfico, se realizó una fundamentación teórica acerca de la historia de la música vocal en los periodos barroco y clásico. De esto se concluye que es una necesidad que el cantante conozca el contexto social de la época y cada obra de su repertorio, los acontecimientos más importantes, la vida y obra del compositor y los elementos que intervinieron en sus composiciones. De esta manera el cantante será un puente entre el compositor y el público.

## **1.7 Marco teórico**

A continuación, se presenta la bibliografía base de esta investigación

### **1.7.1 Interpretación**

La música adquiere distintos rostros según el compositor que la crea, el periodo en el cual esta compuesta, según las influencias a las que el compositor se ha visto expuesto, según el contexto en el que este se encuentre, y así se podría mencionar muchas aristas que definirían este rostro musical, pues bien, el trabajo del interprete es recrearlo, de la manera mas fiel posible según una profundización hecha sobre los elementos indicados

Ahora bien, Deshausses (1991) afirma. “la vida que debe transmitir el intérprete no es sino el espejo del alma del compositor” (pág. 34) bueno pues en esta frase se hace una primera mención de a qué se debe acceder para llegar a la interpretación, cada nota, signo, dinámica ha

sido puesta de una manera en particular y no de otra por la mente del compositor, por ende, la labor del interprete es ponerse en la tarea de entender al mismo.

Quien interpreta trae a la vida aquello que está escrito en el papel, lo que en primera medida obtuvo esa vida en la mente del genio creativo y que en medio de todos estos símbolos que componen la escritura musical, trata de reflejar su imaginario en cada símbolo musical escrito.

Según Mahler (Como se citó en Deschausses 1991) “todo está escrito en una partitura menos lo Esencial” pues aquello a lo que se llama esencial es en lo que precisamente se debe fijar quien se dispone a interpretar, pero qué es lo que quiere decir esta palabra, descifrarlo no es sencillo, pero la pedagoga y maestra de piano plantea dos puntos básicos describiendo lo siguiente. MoniqueDeshausses (1991) afirma: “un auténtico interprete tiene el deber de conseguir dos encuentros:

- Con el compositor, ante todo.
- Con la partitura del compositor inmediatamente después” (pag 37)

En los puntos anteriores se describe básicamente las herramientas fundamentales de las que debe disponer quien pretende interpretar.

Según todo lo que se ha descrito en las líneas anteriores es en la mente de compositor donde existió primero cada melodía escrita en papel, y estas son el resultado de su pensamiento, sus creencias su estilo de vida de su contacto con el mundo y la manera cómo este influyo en él, por ende el primer trabajo a realizar por el intérprete es adentrarse en la vida de quien compone y de su entorno, la historia que lo rodea, los hechos que marcaron la época en la que vivía.

Lo descrito anteriormente plantea una ósmosis entre compositor e intérprete. Deshausses (1991) “Para que una partitura viva es indispensable que un intérprete pletórico de vida redescubra, a través de ella, un ser humano que ha vivido realmente” (pág. 35) de aquí hay otro punto a abordar, puesto que como esta pedagoga describe en párrafos siguientes el genio creador siempre encuentra los medios para expresarse, los cuales no necesariamente se encuentran en alguna rama del arte, y así como encuentra la manera también hay una forma para hacerlo lo cual conduce a otro punto importante a desarrollar puesto que si hablamos dentro de la música, a una

manera de expresarse dentro de ella, una firma que hace que una pieza pertenezca a él y no otro, es ahí donde se menciona la palabra estilo.

El estilo se encuentra al impregnarse de una cultura general y musical puesto que hay una constante relación entre los intelectos de una misma época los cuales se nutren entre sí favoreciendo la obra del otro, nombrándose ejemplos claros como Goethe y Schubert, o Beethoven y Schiller, Duparc Y Baudelaire dueto del cual se hablara en capítulos siguientes. Esta es la razón por la que la primera labor del interprete es ubicar la obra en su época, siendo esta la cerca más amplia que delimita todas las tendencias existentes en un momento en el tiempo, es decir el periodo histórico en el que se encuentra, comenzando por el siglo al que pertenece, y de ahí se puede seguir un circulo en espiral que va delimitando cada vez más la búsqueda de este estilo que tiene como centro al compositor, el cual, desde su singularidad percibe la realidad a su manera y por ende crea su lenguaje particular dentro de esta periferia para exponerlo al público. Como se sabe, grandes compositores que hayan nacido en una misma época, son catalogados bajo un estilo en particular como por ejemplo el romántico, pero aun así son muy diferentes en su forma de expresión.

Se trata ciertamente de acoger al compositor, entenderlo, adentrarse tanto en su vida que se pueda llegar a amarlo, esto sin exagerar puesto que se trata de traer a la vida todo aquello que el desde la esencia de su imaginario plasmo en el papel, ya que claro está, no basta solo con comprender el periodo histórico, muchos compositores que, perteneciendo a un mismo periodo, son completamente diferentes uno del otro, exponiendo distintas maneras de ver el mismo.

Una vez establecida esta conexión, este encuentro con el compositor y su entorno, viene el siguiente paso, el encuentro del interprete frente a la partitura.

“El compositor parte de la vida para llegar a los signos. El intérprete debe partir de los signos para llegar a la vida” (Deschausees, 1991, pág. 43) .Es ardua la tarea que tiene el intérprete puesto que su labor principal es recrear en el oyente lo que el compositor desde sus adentros al componer la pieza musical quiso manifestar, el, parte desde toda su experiencia que incluye, pensamientos, ideas, sensaciones para experimentar la creación de sus sonidos y de ahí plasmarlos en el papel en el cual lo único que se puede escribir es una serie de códigos y signos que deben volver a vivir en las manos del interprete. Pero mucho es lo que se pierde ya desde en el camino que va de la mente del compositor al papel puesto que, una serie de símbolos no pueden encerrar en ellos la inmensidad del sentir, por eso es tan valioso el trabajo de quien

interpreta, al descifrar dichos símbolos y darles la mayor fidelidad posible de acuerdo a los intereses de quien ha compuesto la pieza a interpretar.

Deschausees (1991) afirma. “un intérprete no debe jamás empezar un trabajo técnico ni instrumental sin saber dónde debe ir musicalmente, ni sin haber revivido el sentido de la obra en todos sus aspectos.” (pág. 45). Aquello “esencial” de lo que habla Gustav Malher debe ser identificado, con las ayudas que ya se han mencionado, para poder revivir ese sentido que debe tener la pieza puesto que si esta es abordada directamente de manera técnica el trabajo que requerirá su interpretación será realmente complejo, ya que al no poseer un norte claro el trabajo que se estará realizando no dará como resultado sentido alguno. Es como quien se dispone a alcanzar una cumbre, se debe trazar un camino adecuado para llegar a ella, y aunque esta se pierda por momentos mientras se avanza, el camino que se ha planteado permitirá eventualmente llegar a ella, de la misma manera de puede realizar el trabajo con una pieza musical, una vez se obtienen las herramientas indicadas, se puede plantear una manera adecuada de interpretar, facilitando entonces el trabajo técnico, de lo contrario lo único que se logra es una pieza en la que se muestra una gran habilidad técnica, pero desprovista de un sentido musical.

Se sugiere iniciar con una lectura primaria de la partitura en la que se tenga en cuenta los aspectos fundamentas que provee el papel, seguido de esto se recomienda tres etapas. Deschausees (1991) afirma: “Remontarse a la vida misma del texto mediante un profundo conocimiento de la escritura musical... Trabajo puramente técnico, profundo y preciso, que no deja nada en la sombra y garantiza una total seguridad cimentada en elementos controlados... Resueltos los problemas materiales y técnicos se accede a la posibilidad de recrear una partitura en su universo sonoro” (pág. 46)

La primera etapa es lo que llevara al intérprete, si se hace adecuadamente, al descubrimiento de lo “esencial”. Cuando un director se para en frente de la orquesta, ya tiene claro en su mente qué es lo que debe transmitir a los músicos, ya sabe el trabajo que quiere realizar con la pieza orquestal, es decir, él ya ha “oído” el resultado final, lo cual es el resultado de aquel conocimiento profundo del compositor mencionado anteriormente, de su estilo, y claro esta de adentrarse en la partitura y conocerla a fondo.

La segunda etapa no puede estar mas clara: una vez se entiende con precisión lo que se quiere realizar musicalmente, ya se esta en capacidad de abordar técnicamente la pieza. Como ya se dijo, al igual que en el caso del director en frente de la orquesta, el interprete ya debe tener un

ideal de cómo debe sonar esta pieza, ahí entonces esta en las condiciones de abordarla para solucionar todos los aspectos técnicos que esta le pueda presentar de la mano de lo que se supone será una correcta interpretación musical.

En la tercera etapa, todo aquello que se descubre en la primera etapa ya en este punto es aplicable, puesto que ya se ha obtenido un ideal musical a interpretar, y se ha superado los aspectos técnicos a resolver, por tanto, en este punto el interprete ya esta en capacidad de representar todo lo que la pieza musical esconde, de representar ante el publico al compositor mismo a través de la pieza que interpreta.

A partir de lo anterior ya es posible trazar una línea que ayude a tener una dirección para abordar mejor el camino hacia la interpretación de las piezas escogidas, ahora bien, en primera media, se debe hacer un acercamiento al compositor y su estilo, al entorno donde creció y adentrarse un en su obra.

### **1.7.2 Romanticismo**

Difícil es tratar de encontrar el momento exacto en el que este periodo de tanta importancia en las artes (literatura, artes plásticas música etc.) y que hasta ahora tiene eco, empieza a moverse alrededor de las principales sociedades europeas, puesto que, son muchas las fuentes y por tanto diversas las ideas de su origen, lo que si se puede tener claro es el pensamiento que rodeo todo este periodo, una intensa fuerza que movía el espíritu humano, que estaba dispuesta a romper con los cánones impuesto hasta el momento, que hacía que cada ser defendiese su causa sea cual esta fuere a costa incluso de su propia vida, en esto se basa ese romanticismo naciente, a ser siempre fiel a si mismo, no traicionarse y morir incluso para defender aquello en lo que se pensaba, sin importar si esto era correcto o no, según esta corriente era de admirar aquel ser que lo entregaba todo por hacer valer sus ideales considerándolo incluso un héroe.

De acuerdo con Berlín (2016), “la gente admiraba la franqueza, la sinceridad, la pureza del alma, la habilidad y la disponibilidad por dedicarse a un ideal, sin importar cual fuera este” (pág. 16). Aquí esta en síntesis lo que se propaga por Europa a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, una fuerza indestructible que crece en el espíritu humano, que desemboca en todas las vertientes del arte con sentimentalismos desbordantes de toda índole y

que en todo el continente es parte del estudio de distintos pensadores, filósofos y teóricos que lo definen de distintas formas, muchas de ellas contradictorias, pues claro esta, se ve bien o mal dependiendo del ojo que lo observa, algunos señalándolo como “moderno e interesante”, otros lo ven como “una amenaza de la izquierda a la religión”, o para los jóvenes franceses quienes tomaban al romanticismo como una forma de revolución, en fin, son muchos los calificativos, unos lo ponen en un pedestal reafirmando como las cúspide del pensamiento, como la rebelión misma, otros una amenaza creciente; sea cual fuere, desató en la música el genio de muchos de los mas grandes músicos de las historia, encontrando en él y todas sus ramas una salida para la creación de las mas bellas piezas musicales.

Chalus (1958) afirma. “Lo que caracteriza esencialmente al romanticismo, en oposición al reinado de la razón que gobernaba en el neoclasicismo, es el predominio de la sensibilidad y de la imaginación”. (pág. XI). En la música, el lugar donde inicialmente hubo con más claridad una iniciativa romántica fue Alemania, por el claro pensamiento de la sociedad alemana de entonces, para quienes el ser razonable es superficial. Chalus (1958) afirma. “Existe un yo profundo que no se puede expresar con palabras y al que únicamente libera la música” (pág.XII). Por ende, es aquí y no otro lugar donde se dio el romanticismo musical inicialmente.

Mientras el clasicismo pretende darles una explicación a los sentimientos, siendo filtrados por la inteligencia, haciendo que pierdan su carácter espontaneo, de esta manera ese interior emocional y efusivo pierde una comunicación con el exterior, al ser traducido por la razón, evitando al ser tener conciencia de si mismo. Pero una vez las circunstancias históricas fueron las indicadas este ser secreto afloro para mostrarse al mundo, desnudo y libre de toda atadura, así el romanticismo es un pensamiento donde todo sentimiento tiene valor, donde se exalta al individuo capaz de defender a toda costa sus ideales, Chalus (1958) afirma. “El espíritu clásico, de acuerdo con el ideal racional, intenta deducir lo general de lo particular. En cambio, el espíritu romántico trata de deducir lo particular de lo general, pero, con mucha frecuencia, subrayando en lo particular su sentido universal.” (pág. XVI) De aquí se entiende el interés que existió en el romanticismo por lo típico, por lo original, por el pasado, por lo exótico etc.

No hay otro lugar donde el romanticismo musical encontrara un punto donde pudiera desarrollarse con mas fluidez que en el pensamiento alemán, el cual estaba lleno de un idealismo filosófico que siempre busca lo absoluto, un pensamiento insaciable que quiere perfeccionarse, un pensamiento que no encuentra fronteras, nostálgico por la búsqueda frustrada de una súper

humanidad, y que encontró en la música la manera perfecta de explorar su intenso interior, puesto este, es el arte que mejor permite que el espíritu se libere (Chantavoine, J., & Gaudefroy-Demombynes, J., 1958)

La música, ella, en el romanticismo se convierte en innumerables caminos que proveen de libertad el espíritu humano. Chalus (1958) afirma: “Es el triunfo de la imaginación sobre la razón, de lo sensible sobre lo inteligible, y que puede expresarse con mayor claridad, más luminosamente si podemos decirlo así, de esta manera que, con una filosofía, es decir, por medio de un aparato o de un conjunto de instrumentos de carácter conceptual cuya inadecuación se trata, precisamente, de demostrar”. (pág. XV)

En el romanticismo alemán hay un nombre que siempre resonara y que debe ser nombrando de manera obligatoria puesto que en el se encuentra a quien encabezara lo que se podría llamar la primera generación del romanticismo, este nombre no podría ser otro que Beethoven. Bien se podría decir que desde su obra y carácter Beethoven encarna las características esenciales del romanticismo, el fue mas allá, siendo consiente de si mismo y la repercusión que tendría su música en la humanidad aun después de su muerte, distinto a lo que sucedió con otros grandes de la música, a los que ahora se los reconoce como las figuras inmensas que fueron de este arte, pero que en vida solo se los vio como un funcionario musical o alguien que servía para el divertimento de una corte.

En inicios del romanticismo aun era un tanto difícil encontrar cuales son las características propias de él, pero Beethoven establece una de las mas importantes y lo hace de manera indirecta sobre sus contemporáneos, producto de la admiración que estos tenían tanto por la persona de Beethoven como por su obra, naciendo aquí un rasgo importante del romanticismo, aquella armonía que se requiere exista entre el compositor y su obra, es decir se busca que exista una relación entre el hombre y su obra, y aunque se debe decir que siendo Beethoven el personaje que fue en la música muchas de las características de este enorme compositor lo ingresan de manera inmediata en el periodo romántico otras tantas los excluyen, lo que básicamente se puede dar en dos aspectos, el acento y la forma, en esta ultima Beethoven es claramente clásico pero en cuanto al acento dado por su intensidad melódica, la impulsividad, el ritmo abrupto, lo convierten en un romántico, por lo cual muchas de sus piezas lo incluirán de forma clara en el romanticismo inicial y otras tantas lo excluirán, puesto que aunque muchas de

sus obras poseen gran arrebató y ferocidad, no rompen el arte musical que se llevaba en el clasicismo.

Un rasgo importante para resaltar es el hecho de que Beethoven jamás fue esclavo de sí mismo ni de su obra, en la medida en que siempre estuvo en constante cambio, puesto que sus luchas internas, las tempestades de su mente también cambiaron y calmaron con el paso de los años. Aunque en sus inicios era un joven que olvidaba ser el hijo de una cocinera puesto que su inigualable capacidad y creación ya lo hacían muy conocido en el ambiente musical, era un joven entusiasta, amante de la vida, que imitaba musicalmente a sus contemporáneos del siglo XVIII, razón por la que hasta entonces no se podría encontrar un tinte romántico en sus piezas.

Pero el caer a tan temprana edad en su conocida sordera, provoca en él melancolía y angustia. Chantavoine y Demombynes (1958) afirman. “la sordera de Beethoven dio el tono de romanticismo musical: como se lo dio al tísico Schubert, al tísico Chopin, el esquizofrénico Schumann, el rechazado-desconocido Berlioz, el rechazado-desconocido Wagner”. (pág. 55). Como se puede ver hay un factor común que une a los más famosos compositores románticos, un dolor interno que produce una intensidad que desata cada sentimiento, ya sea de dolor, amor, angustia, sufrimiento, y que se ve reflejado en sus melodías, armonías, en cada sonido que surge de estos maestros.

Con lo anterior se podría describir el espíritu romántico, sus inclinaciones, sus pasiones, lo desenfadado de sus sentimientos, y como ante los ojos del mundo es un héroe aquel que defiende su desenfadado, aquel que lucha a capa y espada por hacer valer su voz en frente del mundo.

### **1.7.3 Lied**

Aquel pensamiento romántico desencadenó en la búsqueda de distintas formas de expresión, bien sean nuevas, o buscar un nuevo aprovechamiento a las ya existentes, encontró nuevas formas de expresión en la música folklórica alemana, como es el caso de la canción popular (Volkslied) recorriendo el camino que llevaba la poesía, la cual se nutría de las expresiones más populares, de esta manera el estudio por parte de los músicos de este Volkslied mediante una apropiación de su contenido más expresivo, llevo, de las formas más sencillas de

esta canción popular, a algo mas elaborado llamado Kunstlied (canción arte) pasando por gradaciones que fueron prácticamente imperceptibles entre una y otra.

Según Westermeyer (2014). Cabe recordar que el romanticismo posee cierto sentido de intimismo, lo cual hizo que estas pequeñas formas de composición se convirtieran en perfectas vías de expresión, siendo por decirlo de alguna manera los recipientes en los que el compositor romántico vertiera todos sus sentimientos. Lo que se puede decir acerca del significado de la palabra lied es lo siguiente: “En alemán significa cualquier canción, sea folklórica, de trabajo, política o infantil, pero el sentido mas normalizado del termino designa una cierta canción de concierto, culta, que fue desarrollándose en Alemania desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, escrita sobre un poema con pretensiones literarias, cuyo sentido es puesto en música por el compositor”.

Una expresión que representa mucho de lo que significa este periodo, la expresión de lo inexpresable, se ve espléndidamente reflejada en esta forma de composición, puesto que, encontrado su mayor aliado en la poesía y literatura de entonces, supo fusionarse a tal punto con ella, complementándose, llegando la música perfectamente a reflejar aquello que las palabras no podían expresar, aquello que solo se consigue viendo entre líneas.

Según algunos autores, el Lied que se conoce del siglo XIX, tiene su origen en una forma de composición menor realizada como pasatiempo en el siglo XVIII la cual ya estaba realizada con base en poesías y en algunos casos ya se usaban textos del mismo Goethe, pero la manera en la que estaban escritas solo presentaba melodías pobremente desarrolladas con armonía sencilla, debido a que se solía mantener la idea de que la música debía estar dominada enteramente por la poesía.

Luego ya se empezó a formar un nuevo tipo de canción alemana algo alejado de las copias que se hacían o imitaban a la manera italiana o francesa, hasta el mismo Goethe en conversaciones con Zelter aconsejaba acerca de una manera adecuada de la elaboración del lied. “captar la característica de conjunta a lo largo de cada estrofa aislada y expresar el giro o desenvolvimiento de cada una; no desvanecer la impresión general con comentarios detallados y, antes bien, reproducir con exactitud la intensión poética”. (Citado por Chantavoine y Demombynes, 1958, pág. 305). Pero no fue Zelter quien lograra realizar exitosamente esta nueva forma de lied sino, Reichardt, considerada la obra de mayor importancia antes que Schubert.

Para que el lied pudiera florecer de la manera que lo hizo y en el tiempo en el que lo hizo, tuvieron que coincidir varios factores:

- El auge de la poesía lírica romántica que proporciona a los compositores, textos cuya naturaleza ya es musical y en los que anida una nueva sensibilidad.
- Popularidad del piano.
- La difusión de la interpretación doméstica en los hogares de clase media y el interés del públicoburgués por la composición y el carácter intimista.
- El éxito comercial de la edición musical.
- La presencia de Franz Schubert en el panorama musical, con cuya obra el género alcanzó un serio nivel artístico

Como ya se ha mencionado, uno de los factores primordiales para la presencia del lied es la poesía romántica, que justo en este punto alcanzó con distintos poetas de entonces como lo son Goethe, Novalis, Müller Klopstock, entre otros, un lirismo único que aprovecharon los compositores románticos para recargar sobre sus líneas toda la energía que el lied poseía y que hasta ahora no podía ser dirigida por la falta de material literario adecuado, y si a esto se le agrega la popularidad del piano el cual se podría decir que es la orquesta que acompaña las letras de cada poesía transformada en melodía, y que aunque por supuesto mucho más pequeño que ella (la orquesta) no resta con ello su grandeza al lied, si no que por el contrario se convierte en el perfecto aliado, ya que solo con él se logra esa sensación de intimidad que lo vuelve tan maravilloso.

Según Capertter (1984) El lied por lo que representa, es una de las formas de composición romántica de más importancia de la época, pero se sabe que por su naturaleza puede ser interpretada en pequeños lugares, como ejemplo son famosas las llamadas Schubertiadas, aquellas reuniones donde eran interpretados los lieder de Franz Schubert, lo cual impulsó la popularidad de la edición musical, facilitando su interpretación en ambientes domésticos, y por ende el que fuera gratamente conocido entre todo el público.

Al padre del lied, Franz Schubert, se dedicarán los siguientes párrafos para explicar su importancia dentro de esta forma de composición, entender el medio donde desarrolla su genio y en general conocer todo lo que provocó el que se convirtiera en la gran figura que se conoce de él.

#### 1.7.4 Franz Peter Schubert

Uno de los músicos más representativos del romanticismo y enormemente conocido por sus composiciones, en especial por sus lieder, de los cuales se conoce más de seiscientas y composiciones, realizadas entre 1814 y 1828, nutriéndolos de tal manera logrando que esta forma de composición llegara a niveles inalcanzables, considerándose una de las más representativas del periodo romántico, y encontrando en ellas, las generaciones de compositores siguientes, un ejemplo para desarrollar su propia obra.

Nació en 1797, su padre era director de su propia escuela, niño inteligente y dotado con una capacidad enorme para la música, desde joven hizo parte del ambiente musical ingresando a la edad de 12 años al coro de la capilla de la corte, en donde sobresalió de inmediato, pero sus capacidades musicales no se detuvieron ahí, desarrollando grandes habilidades en piano y violín y ya desde entonces su inclinación por la composición daba grandes frutos, lo que atrajo la atención de quien fuera su primer maestro Antonio Salieri, gran figura en el plano musical.

Según Kobald & Eulate (1964) Desde joven, Schubert, como ya se menciono tuvo gran capacidad para la composición, paralelo a la ayuda que daba a su padre en la escuela dedicándose a la docencia, realizaba múltiples piezas, siendo 1813 el año que completo su primera sinfonía, de ahí no pararía, en años siguientes tuvo aun mayor producción, produciendo, música sacra, de cámara, operas, sinfonías, y un gran número de canciones, aunque como bien se sabe tuvo éxito con algunas de sus composiciones y con otras no tanto, pero por supuesto el lied tiene el protagonismo no solo entre sus piezas si no en el romanticismo en general.

Durante su vida sus relaciones sociales se centraron en la vida bohemia artística de Viena, teniendo contacto con artistas de diversas ramas, este era el lugar donde se sentía realmente cómodo, al retirarse en 1818 en definitivo de la docencia hizo parte formal del circulo de bohemios, y para ellos empezó a realizar toda su obra. Era constante su falta de fondos, no era alguien agresivo en cuanto a los negocios y aún menos para vender su obra, pero en realidad no era algo que lo limitara, ni siquiera el hecho de que sus pocos ingresos no alcanzaran siquiera para poder alquilar un piano, y ni en sueños estaría el comprarlo, pero esto no lo detiene, ya que si lo necesitaba, bastaba con que lo solicitara a uno de sus amigos y así todo estaría resuelto.

En cuanto a la publicación de su obra, varios fueron los intentos por hacerlo acercándose a distintos editores que lo rechazaron, y aunque, entre más crecía su popularidad entre sus amigos, varios cantantes entre ellos, cantaban sus piezas lo que lo volvía cada vez más popular entre la gente, logrando que algunos editores se acercaran a él para reproducir su obra, pero aun así pocas de sus piezas en comparación a su producción vieron la luz. Caso para mencionar son las llamadas Schubertiaden las cuales eran patrocinadas por sus amigos y en las que solo se interpretaba de su música, música de cámara, sus canciones piezas para piano etc. Y son estos mismos amigos lo que también patrocinaron la reproducción de su primer grupo de canciones, recolectando el dinero para lograr su edición. En sus últimos años hubo muestra de interés de algunos editores por dar a conocer su obra, y se creería que hubieran dado buenos frutos, pero estas muestras ocurrieron en el año de 1828, año de su muerte, cayendo enfermo y acabando su vida el 19 de noviembre de ese año.

En vida, su valor como gran compositor no se reconoce sino hasta finales del siglo, prácticamente a lo largo de ella lo paso en la miseria en búsqueda de trabajos que lo rechazaban constantemente, añorando que su música sea reconocida, siendo los momentos en los que gozo de alguna comodidad muy pocos, aun así se lo describe como un hombre de buen carácter, siempre fácil de convencer cuando de improvisar vales se tratase, aunque se mostraba su carácter malhumorado e irascible en sus momentos de enfermedad.

A lo largo de su vida fue poca la cantidad de piezas que vieron la luz, pero su producción musical fue realmente basta, su capacidad para la creación de melodías era innegable, sobre todo en la producción de lieder los cuales alcanzan más de 600 canciones, suma enorme dada su corta edad, y con la que logro ubicarse en la cima de los compositores románticos pues sus piezas sobrepasan y rompen todo lo que ya se venía construyendo en torno al lied.

Solo para entender la magnitud, Schubert era un joven que a los 18 años ya tenía entre sus composiciones piezas como el Rey de los alisios y Margarita en la rueda, dos de los lieder de más trascendencia e importancia en esta forma de composición, y esto se da por la capacidad del compositor Vienés para captar y comprender las obras poéticas más sorprendentes del romanticismo alemán, logrando unir maravillosamente dos de las formas artísticas del romanticismo, la música y la poesía, claro está sin restarle en absoluto nada a la poesía si no por el contrario reflejando en las líneas musicales aquello que está escrito entre líneas. “Aun cuando busque a los más ilustres, por ejemplo, a Goethe, por debajo de los adornos musicales con que

los reviste, no empobrece lo que les pide prestado, sino que lo transfigura poética y musicalmente”. (Chantavoine y Demombynes, 1958, pág. 77)

Franz Peter Schubert transformo totalmente el lied. Chantavoine y Demombynes. (1958) afirman “valoriza la energía y la pureza del sentimiento, en contraste con la limitación del marco y con la pequeñez del cuadro con la modestia y hasta modicidad de sus medios” (pág. 76). Schubert tal vez no tenía conciencia de la música que concebía, la grandiosidad de la misma influiría en el pensamiento de Brahms, Dvorak, Brükner y Mahler, pero hoy su enorme capacidad musical está más que reconocida y su puesto entre los grandes compositores es innegable. Aunque su obra abarco prácticamente todas las formas de composición excepto los conciertos, todo el potencial compositivo se descarga en el lied, tal vez por la intimidad que reclama.

Schubert logro más aun, el hacer trascender a otro nivel a poetas poco conocidos como Müller, Rellstab, Rückert entre otros y hacer lo mencionado en la cita anterior, transfigurar sus letras poética y musicalmente , delineando perfectamente sus versos con líneas melodías, llenándolas de fuerza, nutriéndolas totalmente haciendo del piano más que un simple acompañamiento incluso más que algo elaborado, si no que se apodera de la pieza tanto como la voz o la poesía, envolviéndolas, resaltándolas, describiendo pasajes, imágenes, palabras, momentos, completando y uniendo todas las partes en la composición, los ejemplos de estas situaciones se encuentran en cada composición y no hace falta buscar mucho para encontrarse con ellos. “En este poeta, la música tiene no un papel descriptivo, tal como lo concebía el mecanismo del siglo XVIII, sino sugestivo, lo que basta para explicarnos el romanticismo musical” (Chantavoine y Demombynes, 1958, pág. 76)

Como ya se ha dicho, este compositor desemboco toda su capacidad musical sobre cada forma musical, pero es en el lied donde se puede ver reflejado todo ese romanticismo que representa a Schubert es ahí donde se puede ver todas sus batallas internas, sus frustraciones producto de horizontes limitados que hicieron que se encerrara en sí mismo. “A veces sucede que, en las formas mas amplias de la música instrumental, la sinfonía, su genio se diluye como si se disolviera en una solución excesivamente dilatada” (Chantavoine y Demombynes, 1958, pág. 78). Esto puede ser el reflejo del ambiente en el que creció el joven Schubert, en una ciudad pequeña y recatada, oscura, bohemia donde sus paisajes son descritos por las melodías de un piano y las voces los gritos las risas entonadas por la voz. Hasta sus mismos lieder son el reflejo

de su ser interior, de la intensidad con la que palpita, añorando salir y gritar un destino que se le niega.

### 1.7.5 Estilo

Como se mencionó en líneas pasadas, este compositor realizó más de 600 lieder en su corta vida, y todos ellos reflejaban ese ser que latía en su interior, sus amores, sus luchas y hasta la intuición de su propia muerte en Winterreise (viaje de invierno) realizado en 1827, un año antes de su muerte.

“La formación del estilo liederístico de Schubert pasa su pasión por las baladas de Zunsteeg, el estudio de las obras de Mozart y Goethe y su propia reflexión personal.” (Anónimo, pág 2) Logra realizar la unión perfecta de dos de las representaciones artísticas más sobresalientes del romanticismo, la música y la poesía, y aunque recibió críticas por la elección de sus textos en varias ocasiones, como se menciona anteriormente su gran capacidad compositiva en el lied le permitía nutrir de manera exacta cada pieza que escogía para realizar una composición, por lo que se resalta en muchos escritos lo acertado de su gusto poético, muestra de ello son las composiciones realizadas en base a texto de Goethe y Shiller, siendo estas las elecciones preferidas en su juventud. “Schubert sin quererlo, representa el ideal tácito y latente del romanticismo literario alemán: la poesía aliándose con la música” (Chantavoine y Demombynes, 1958, pág. 77).

Para la expresión del sentido del poema Schubert logra una ayuda mutua entre el piano y la voz, donde el piano recrea el paisaje y las situaciones, con motivos repetitivos continuos a lo largo de la pieza, mientras la línea melódica que realiza la voz representa los sentimientos de los protagonistas complementado lo realizado por el piano para formar una idea completa.

Como bien se sabe y se ha explicado en párrafos anteriores, el pensamiento romántico inclina su mirada sobre diversos aspectos, uno en particular que cabe mencionar en este momento, aquel que tiene que ver con el folklore, y que se desemboca en un nacionalismo que penetró el corazón de muchos de sus artistas, y como es de entender esto no fue la excepción en la música y menos en el manejo del lied, lo que ya fue explicado en líneas pasadas. Aun así, Schubert estaba más allá de todas estas manifestaciones. Salas (s, f) afirma “Es la misma posición universalista, de músico que solo obra como músico” (pág. 17). Es decir, la posición que adopta Schubert frente a este nacionalismo musical o aquellas enfocadas en el folklore, es la

misma posición que adopta un músico del siglo XVIII en la que se toma ingredientes musicales de otras culturas y países asimilándolos a su estilo, esto logro que sus herramientas compositivas sean aún más amplias para la formación de sus lieder. Siguiendo esta línea, sus composiciones, hablando de sus lied, no poseen influencia de aquellas canciones alemanas que se venían desarrollando con raíces más folklóricas (volkslied), de igual manera ningún compositor del siglo XVIII o XIX tuvo influencia sobre Schubert, y aunque Beethoven influyo en sus composiciones instrumentales, no lo hizo en el lied y si se tendría que mencionar a un compositor precedente a Schubert que haya tenido cierta influencia sobre su arte se debería mencionar a Johann Rudolf Zunsteege.

Desde sus primeros años Schubert inicio una carrera compositiva y puesto que en ellos su formación técnica era insuficiente, provoco que toda su intensidad musical se viera volcada sobre esta forma de composición, en la cual se desempeñaría como un maestro, siendo ejemplo cada uno de los lieder que compuso primeramente entre los 18 y 20 años, donde se encuentran, Erlkönig, Gretchen am Spinrade o Heidenroslein, en los que desde entonces ya el piano describe los paisajes, representa sonidos, ambienta magistralmente cada melodía realizada por la voz, melodías que recogen hasta el más mínimo tinte expresivo que el texto sugiere.

Los temas más comunes a tratar en sus lieder son la naturaleza, el amor y la muerte, y en algunos textos se describen dos formas en las cuales aborda dichos temas. Una de ellas es en la cual a partir del desarrollo de una ficción cobran vida elementos fantásticos y aquellos provenientes de los sueños, como se lo puede ver por ejemplo en el ciclo la bella molinera. Y por otra parte aquellos con una reflexión y análisis más serios, como Margarita en la rueca.

Todo aquello que hizo de los lieder de Schubert la inmensa obra que es, se mantiene desde el primero al último de ellos, conservando cada característica en cada uno de ellos, y existiendo por supuesto una evolución siendo sus composiciones cada vez más concentradas y profundas haciendo más rico cada aspecto de sus piezas.

Aunque como ya se mencionó, su forma de composición evoluciono, desde el inicio sus lieder tenían una forma clara de ser, un aprovechamiento en la alternación de pasajes en airoso o recitativo, siendo desde el inicio un maestro en el manejo de ellos según sean las necesidades que presenta el texto, o el manejo melódico en la voz la cual podría hasta describir el carácter de un personaje, y no podría ser mayor modelo de ello el lied Erlkönig, en el cual queda más que claro cuando hace su intervención cada personaje, siendo esto producto del manejo melódico y

expresivo, trabajo compositivo que muchos no pudieron resolver, pero Schubert lo realiza sin mayor sobresalto.

En su madurez todo lo realizado en sus composiciones iniciares florece, como si se magnificara cada forma de su composición a su máxima expresión. Salas (s, f) afirma. “lo cantábile y lo recitativo se produce una fluctuación continua sin límites perceptibles. Motivos característicos se entretajan entre el canto y el piano, pasan de la melodía al sustento armónico para mayor coherencia de la forma” (pág. 25) y por supuesto toda su música estaba definida por la exigencia de la expresión, libre de algún tipo de mecanismo, como si su trabajo como compositor se diera de manera espontánea, sin ninguna atadura ni molde para sus motivos melódicos o discursos armónicos.

Salas (s, f) afirma. “La servidumbre única a la expresión músico-poética hace a Schubert no tener preferencias por ningún tipo de canción.” (pag. 25). Simplemente usaba lo más apropiado de acuerdo a aquello que iba a realizar según el texto que usaría, puesto que tenía una gran habilidad para identificar textos potenciales sobre los cuales realizar un lied, utilizando en sus inicios una forma compositiva más dramática, además, para hacer esa expresión tan detallada, libre de monotonía, realizaba matices expresivos, cambios de tempo, juegos entre los diálogos de la voz y el piano, entre muchas otras cosas.

Una segunda etapa en sus composiciones se da alrededor de 1820, etapa en la cual a lo dramático de la primera lo sucede lo trágico, teniendo como ejemplo sus piezas, Prometeo, viaje al Hades, Antígona y Edipo, etc. Y ya en su última etapa compositiva la cual se podría contar desde 1822 hasta su temprana muerte se ve afectada por la enfermedad que lo agobia lo que lo hace tener otro pensamiento frente a la vida; una penetrante melancolía se apodera de su espíritu, lo que se ve impreso en sus lied, y como muestra están sus dos ciclos de canciones, la bella molinera y sobre todo su ciclo de invierno, el que podría representar una muestra de la conciencia que tenía sobre su propia muerte.

Y por supuesto no solo están las canciones de dichos ciclos, si no también, y por mencionar algunas, las hechas sobre versos de Walter Scott, o la colección publicada luego de su muerte llamada El canto del cisne (Schwanengesang). Salas (s, f) afirma: “Toda creación artística, y más las que imprimen un nuevo rumbo o dan su sello a una época, es producto de dos factores dominantes: el genio del artista y el medio social que nutre esa creación y después la acoge, la siente, más o menos conscientemente, como cosa propia. (pág. 25).

Cada creación artística de cualquiera hombre que haya dedicado su vida al arte requiere de estos dos factores, en este caso, el genio productor de la obra, Schubert, y aquel medio social que nutre su obra, a diferencia de épocas precedentes a la suya donde el público estaba compuesto por nobles y conocedores en música, en este caso es el salón burgués, resultado de las tertulias de aficionados, compuestos por diversos bohemios donde muchos artista de distintas vertientes nutren de aplausos sus presentaciones, a ellos estaba dirigido sus lieder. La Schubertiada es una de los ejemplos más claros de aquel público, en el cual se acorta a casi nula la distancia entre el músico que ejecuta una pieza y el mismo público, donde las funciones entre el intérprete y auditor prácticamente se intercalan a gusto, a diferencia de épocas anteriores donde, aunque los asistentes eran muchas veces versados en temas musicales, solo cumplían una función de espectadores, asistiendo a la interpretación de un músico profesional. (Malde & otros, 1978)

Por otro lado y continuando con estas tan famosas Schubertiadas, fue en ellas donde el contacto con los grandes artistas que a ellas asistían, las amistades que ahí se formaban y los consejos y charlas en los que participaba los que sustentaron todo el trabajo de Schubert, los grandes poetas que a ellas asistían, como, Hólty, Müller, Schober, Spaun entre otros, ofrecían sus versos para sus lieder, y le daban a conocer las grandes letras de la literatura alemana. Schubert pudo no haber salido del lugar donde nació, pero tuvo acceso a grandes mentes que hicieron que su música se elevara, haciendo entender el como muchas particularidades tenían que suceder para que el gran maestro del lied formara sus grandes composiciones, su ambiente social, su personalidad, sus contactos, su capacidad técnica etc. La asistencia a las reuniones literarias de Carolina Pincher, o su amistad con Schober y por supuesto con aquel barítono tan vital en su carrera Michael Vogl, quien fue el primero en interpretar sus lieder, tanto en las Schubertiadas, como el único concierto que se realizó de sus lieder que tuvo lugar en Viena en el año de 1821.

Schubert, puede ser visto desde dos puntos, uno, como aquel despreocupado y tranquilo, algo ingenuo, alegre, y por supuesto brillante compositor, impresión tomada de muchas de sus reuniones, salidas campestres a las afueras de Viena, las cuales eran continuación de las Schubertiadas. Y por otro, el rostro visto por aquellos que tuvieron una real cercanía a su persona, reconociendo en la su melancolía, la cual está latente e sus piezas musicales, y vivieron aquella miseria de quien estuvo tras muchos sueños frustrados. Aun así y aunque tarde se

reconoce en Schubert una de las más grandes mentes compositoras del periodo romántico y gracias a quien se puede gozar de la más bella música romántica.

### 1.7.6 Mélodie

Según el diccionario Oxford de la música, el termino Mélodie se refiere a “Palabra francesa del siglo XIX para denominar una “canción de arte” equivalente a la Lied alemana” Esta forma de composición tiene sus orígenes a partir de formas más simples desarrolladas en Francia, como el Romance, el cual era una composición sencilla con melodía simple y con prudente acompañamiento musical, que usaba a menudo poemas de amor cortos, teniendo como uno de sus exponentes a Rousseau.

Muchos compositores franceses en la primera mitad del siglo XIX componían canciones, pero no alcanzaban todo aquel despliegue musical que alcanzaron Schumann y Hugo Wolf en sus composiciones, ya que las composiciones de estos músicos franceses no pasaban de ser más que Romances de melodías y armonías poco desarrolladas, por lo cual en esta primera mitad de dicho siglo no existieron reales compositores de esta forma llamada Mélodie.

Quien fuese el primero que pondría el nombre de Mélodie en el título de sus composiciones sería Hector Berlioz compuestas sobre los poemas de Thomas Moore de sus Melodías Irlandesas, y que llevaría el título de Neuf Mélodies, que se componen de cinco canciones para una sola voz. Las cuales también podían ser adaptadas para interpretación orquestal.

Siguiendo la línea de composiciones Berlioz en su ciclo Les Nuits d’été en base a textos de Théophile Gautier, es donde logra una mayor unión entre lo poético y lo musical acercándose cada vez más a esa idea que se busca en las corrientes compositivas románticas, que como se conoce en Alemania Schubert logro de manera magistral, refiriéndose claro está, al género de la canción, las cuales por decirlo de alguna manera se estaban academizando, opacando a otras formas de composición más populares como el mismo Romance.

De igual manera por la forma de composición y por la cantidad de canciones compuestas se le podría también atribuir el cimentar una base de una tradición a seguir a Gounod, puesto que

entre 1840 y 1893 compuso más de 150 canciones. Sin embargo, también cabe decir que todo compositor francés desde la segunda mitad del siglo XIX escribió Melodie.

Luego de que Gounod a través de sus piezas estableciera o consolidara aún más esta nueva forma musical, se puede mencionar a otro grupo de compositores que desarrollarían de manera excepcional lo logrado hasta el momento. Comenzando con Gabriel Fauré, quien en sus inicios se acercaría más a lo que se llamaría Romance, pero más adelante con más madurez en su música, se adentraría más en la Melodie, con piezas en base en textos de Paul Verlaine, o el ciclo La Bonne Chanson. Otro gran representante de esta forma musical es Claude Debussy, “la principal contribución de Debussy, al género quizá fue su decisión de asignar al piano la estructura musical de la canción, dando a la melodía la libertad de buscar la sutilezas del texto en un estilo airoso que suele tener poco sentido cuando se separa del, así llamado, acompañamiento”. (Latham, 2008, Pag 939). También se tiene a un exponente que, aunque con pocas muestras de ellas, pero cada una contundente para ubicarlo en el puesto en el que se encuentra dentro de los grandes compositores es Henri Duparc.

### **1.7.7 Henri Duparc**

Compositor Francés nacido en Paris en enero de 1848, desde muy pequeño cuando estudiaba en colegio jesuita de Vaugirard, mostro grandes aptitudes musicales teniendo la fortuna de aprender composición con el músico Cesar Frank, puesto que este último dictaba las clases de piano en dicho colegio. En 1871 fundó junto a Saint- Saëns y a Romain Bussine, la Sociëtë Nationale, con el fin de promover la música contemporánea francesa, gran seguidor de Wagner, pero no como muchos de su tiempo quienes llegaban a la idolatría. Poseía un gran sentido autocrítico razón tal vez por la cual intento destruir gran parte de su obra, incluso una publicación de varias de sus canciones, de su obra se conserva un puñado de ella, 16 canciones en las cuales muestra su gran sentido compositivo. En 1885 puso fin a sus labores retirándose los 50 años restantes de su vida producto de un deterioro en su sistema nervioso, falleciendo en diciembre de 1933.

#### ***1.7.7.1 Estilo***

Como se afirma en párrafos pasados, se lo describe como un Wagneriano apasionado, pero, la influencia que esta gran figura alemana tuvo sobre Duparc, aunque notable en muchas de sus canciones, no se deja llevar totalmente de ellas, puesto que todas aun conservan claramente un centro tonal, pero aun así sus piezas son claramente una gran muestra de lo que la segunda mitad del siglo XIX apporto a un romanticismo que ya estaba dando sus últimos pasos.

Poseía en su interior grandes inseguridades, incluso con respecto a sus composiciones, razón por la cual destruyo mucha de su obra. Tenia gran afinidad e interés como todos los que pertenecieron a la misma escuela compositiva que él por la música alemana, lo que se muestra en el desarrollo de sus Melodie, razón por la cual en un ambiente nacionalista se sentía inseguro de exponer sus piezas las cuales claramente estaban realizadas a la manera alemana, aun así estudio los cuartetos de Beethoven en incluso tuvo la oportunidad de conocer a Wagner, pero sentía que su habilidad técnica no era suficiente para desarrollar una música que se encontrase al nivel que el esperaba. Aun así, se tiene como muestra las canciones que se conoce de el, que aunque pocas, se muestra en ellas la influencia que tuvo el lied de Schubert y Schumann sobre sus composiciones, logrando una mezcla en ellas del lied alemán con el estilo de las canciones francesas de la segunda mitad del siglo XIX.

### **1.7.8 Música Latinoamericana**

La música en Latinoamérica se ve representada por grades exponentes del folklore de cada país, con los años fueron apareciendo grandes figuras que representaban en sus ritmos la riqueza musical que existía en su región, y pronto el mundo conocía nombres como, Villa-lobos en Brasil o Eduardo Fabini en Uruguay, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas en México, Vicente Emilio Sojo en Venezuela, o en Colombia con José Roso Contreras y Daniel Zamudio representantes de lo que seria el nacionalismo. Y de esta manera se podría enumerar una gran cantidad de compositores que nutrieron la música Latinoamericana en las distintas etapas por las que paso.

Pero lo que compete por la finalidad del presente documento es acercarse a tres grandes compositores latinoamericanos, Maria Grever, Alberto Ginastera Y Carlos Guastavino.

### **1.7.9 María Grever**

Prodigiosa y exitosa compositora mexicana de origen español, María Joaquina de la Portilla Torres, su nombre de soltera, nació en el año de 1884, con inclinaciones musicales desde muy joven, a los seis años viajó a Sevilla España de donde era su padre, y luego viajó a París donde tuvo la fortuna de ser discípula de Claude Debussy gran exponente del impresionismo musical, y en su adolescencia continuó sus estudios con Franz Lehar.

A su regreso se establece en Nueva York en 1916 y comenzando con gran entusiasmo su labor como compositora, donde conoce a León A. Grever quien se convertiría en su esposo y de quien obtendría el apellido que la inmortalizó.

Su carrera musical tuvo gran éxito teniendo en su haber más de mil composiciones abordando gran cantidad de formas compositivas, iniciando con su gran éxito “Júrame” en 1926, y de ahí en adelante, obteniendo gran éxito con “Muñequita linda”, “Alma mía”, “Yo canto para ti”, “Amor amor”, “Volveré”, “Dame tu amor”, “Bésame”, “Vida mía”, “Las que se encuentran” entre otros.

Tuvo gran interés en resaltar la música de su país, siendo admirada e interpretada por muchos músicos de gran renombre, como Enrico Caruso.

Hace parte de ese grupo de mujeres que hizo más que triunfar en un tiempo donde el hombre era protagonista. Fue condecorada varias veces en México y reconocida por sus grandes composiciones, sobre todo en el bolero donde resalta enormemente junto a la cubana María Teresa Vera y Consuelo Velázquez, su compatriota. Falleció en Nueva York en 1951, pero hasta ahora se sigue interpretando con gran éxito todo su repertorio.

#### ***1.7.9.1 Estilo***

En cuanto a lo que se puede decir de su estilo, es el gran manejo que tiene del lenguaje, y esto unido a la gran riqueza armónica que imprime en sus composiciones, obtiene una mezcla que se asemeja a las grandes piezas del periodo romántico, refiriéndose claro a la canción arte. La autora María Luisa Rodríguez expuso un libro titulado María Grever Poeta y Compositora, donde en un apartado hace un análisis literario a los textos de sus piezas. Producto de los estudios vocales que realizó, desarrollaba un gran manejo del registro vocal en sus

composiciones y como ya se mencionó sus acompañamientos pianísticos se alejan por mucho de ser una simple armonización a una melodía. Incliniéndose también por resaltar los ritmos y melodías que se desarrollaban en México para que su música fuera conocida en el mundo desarrollando grandes composiciones sobre todo en el campo del bolero.

### **1.7.10 Carlos Guastavino**

Compositor Argentino de increíble capacidad musical, nació en la pequeña ciudad de Santa Fe, cuando esta aun poseía calles destapadas en 1912, hijo de un padre que vivía de pintar paredes y que, aunque no había culminado sus estudios quería que sus hijos lo hicieran, así logro formar a un hijo abogado, y otro que, aunque sería químico la vida lo condujo por el camino musical, Carlos Vicente Guastavino

A los cuatro años de edad y al ver su padre la gran capacidad musical de su hijo inicia clases con una maestra de piano alemana llamada Esperanza Lothringer, continuando sus estudios más adelante con su prima Dominga Laffei Guastavino. Siendo aún joven gana una beca proporcionado por el gobierno de la provincia lo que le permite continuar sus estudios en Buenos Aires bajo la tutela de Athos Palma, en este punto inicia su carrera compositiva. Más adelante gana una beca del British Council, producto de una invitación realizada por la orquesta de la B.B.C: lo que hace que se establezca en Londres por dos años.

En los años cincuenta y producto de todo su trabajo anterior le llega el reconocimiento que lo lleva al éxito, logrando hacer giras por América, Europa, China y lo que entonces se llamaría la Unión Soviética.

Toda su obra fue reconocida en muchos países como Suiza, Inglaterra, Estados Unidos, Chile, Suecia, solo por nombrar algunos, y de igual manera recibe grandes reconocimientos en prueba de sus grandes aportes musicales.

Su vida transcurre entre giras, composiciones y docencia, además de ayudar en la formación de lo que sería la Escuela Superior de Música y Canto de la Universidad

Nacional del Litoral, que ahora es el Instituto superior de Música. Su vida culmina en el año 2000 en la ciudad de Santa Fe.

### **1.7.10.1      *Estilo***

Sus composiciones abarcaron gran cantidad de formas, teniendo un estilo heredado del romanticismo, incluye en su haber composiciones como la canción de cámara para piano y voz, además de composiciones para piano solo, orquesta, conjunto de cámara, coro, voz y guitarra, guitarra sola y ballet.

En cada forma compositiva resalta en ellas evocaciones folklóricas las cuales estaban en correlación con la vertiente nacionalista del romanticismo, en un movimiento que se desarrollaba a lo largo de América latina donde en también la música académica creaba lazos con la música regional, donde cada compositor se encontraba en contacto con sus raíces tratando de por medio de sus conocimientos musicales el hacer reconocer su folklore. Así, Guastavino (como se cita en Blumberg, 2008) piensa lo siguiente:

“(...) Lo que considero fundamental para el auténtico creador, es el expresar el medio en que vive. (...) El artista tiene la obligación de exigirse cada vez más en ser fiel con su medio para dar auténtica fisonomía a la nacionalidad. No hablo de un nacionalismo agresivo o cerrado, que es negativo, sino de un sentido real de definición local y auténtica. ¿Quién expresará nuestro paisaje? ¿Quién expresará nuestro sentir colectivo? Nadie, sino nosotros mismos (...)” (pág. 7)

En la cita anterior queda más que claro los intereses musicales de Carlos Guastavino, claro está todo este desarrollado en base a la escuela en la cual se formó, la cual viene de aquella música Europea como el romanticismo alemán, pero en su música siempre evoca los ritmos y armonías regionales, como la milonga, la cueca o la samba, siendo como muchos otros músicos de su generación de aquellos compositores que buscaban una conciliación entre la música académica Europea y las representaciones musicales regionales.

### **1.7.11 Alberto Ginastera**

Compositor argentino nacido en Buenos Aires en el año de 1916, hijo de padres de origen catalán, desde pequeño tuvo grandes habilidades musicales teniendo la oportunidad de ingresar a la edad de doce años al conservatorio Williams, donde estaría bajo la formación de José Gil y Celestino Piaggio.

En 1936 ingreso al conservatorio nacional, estando ahí bajo la batuta de de grandes maestros siendo Athos Palma, y José André los más conocidos. Siempre destacando a lo largo de su formación cuando apenas se había recibido con Honores, estrena en 1938 en el teatro Colon, lo que se podría decir lo consolida en sus inicios compositivos, su ballet Panambi, muestra de sus habilidades compositivas. Cabe resaltar que de este año también datan, Salmo, las tres danzas argentinas y dos composiciones para voz y piano.

En 1942 ganó una beca por parte de la fundación Guggenheim, beca que sería ejercida entre los años 1945 a 1947. Aquí tendría la oportunidad de explorar otros ambientes musicales, y tener contacto con la música de compositores de su interés de este país como son, Aaron Copland, Walter Piston, Samuel Barber, ayudando a enriquecer su conocimiento musical que por supuesto sería reflejado en composiciones siguientes.

Ya de regreso compondría lamentaciones del profeta Jeremías, la pampeana número uno para violín y obertura para el Fausto criollo. Estas composiciones más otras tantas marcarían un despegue de una tendencia Nacionalista que tenías sus piezas musicales hasta el momento de la mano de otros compositores argentinos como, Roberto García Morillo, José María Castro, Julián Bautista, solo por nombrar algunos, formo lo que se llamaría La Alianza de Compositores, además Fundaría el conservatorio de la plata donde también dictaría clases

Hasta 1952. Más adelante obtendría el título de Profesor Nacional de composición de Buenos Aires, lo que haría que dictara cátedras en sititos lugares de gran renombre. Fundaría también en el instituto Torquato di Tella el centro latinoamericano de música avanzada de Buenos Aires, donde sería maestro de grandes músicos como Astor Piazzolla.

Luego de distintas muestras de toda su capacidad compositiva a través de distintas composiciones, en 1951 con sus Variaciones Concertantes opus 23 el reconocimiento como compositor de categoría internacional. De ahí en adelante no pararía de componer, puesto que lo haría no solo por inspiración propia sino también por encargo de distintas orquestas, asociaciones y festivales.

En 1968 le fue otorgado un doctorado honorifico por la universidad de Yale, y un años después sería becado nuevamente por la fundación Guggenheim, partiendo a Ginebra, Suiza donde pasaría sus últimos años de vida, muriendo en el año de 1983, dejando muchas piezas inconclusas.

### **1.7.11.1      *Estilo***

Ginastera como gran parte de los compositores de su tiempo, comienza con una gran inclinación Nacionalista, haciendo que la mayoría de su obra circule en torno al folklore argentino, con toques adicionales de todo lo aprendido en tendencias más modernas.

Pero para entender aún más en qué consiste el estilo en la obra de Ginastera, se recurre a Matamoros. (s, f) afirma. “Quizá lo más didáctico para acceder a las claves de su catálogo sea acudir al auto examen que, con claridad y agudeza, el propio músico ha hecho de su labor. Ginastera propone dividir y clasificar la misma en tres períodos”. (Pág. 18)

Esto puesto que su obra atraviesa por distintas etapas compositivas que abarcan las influencias de diversos autores ritmos y países.

La primera etapa se la llama “nacionalismo Objetivo” donde sus intenciones compositivas son claras, una fuerte inclinación al folklore argentino, aunque también nutrido por sus influencias europeas siendo la más marcada la de Stravinsky. Aquí resalta la pampa argentina y aunque sin rechazar ritmos ajenos a ella. Una segunda etapa llamada “folklorismo Subjetivo” donde se inclina por forma de composición más avanzada. Aquí empieza a adoptar a su estilo la técnica dodecafónica, se aleja del tradicionalismo, pero simbólicamente siguen presentes, es decir, no abandona las tradiciones argentinas. Y finalmente una tercera etapa llamada neo-expresivista. Aquí se adentra aún más en métodos más avanzados de composición, como el dodecafonismo y el serialismo y aunque ya lo existen de manera tangible expresiones nacionalistas, como los ritmos o las melodías si está presente en su intensidad rítmica y la energía de sus piezas.

### **1.7.12 Opera**

Con la siguiente introducción no se pretende hacer una profundización enfocada en la historia de la ópera, sino una breve explicación de sus antecedentes y origen con el fin de contextualizar de alguna manera a quien corresponda, para explicar en qué consiste desde sus inicios esta forma de composición

Según el diccionario Oxford de la música el término opera se refiere a un, “drama musical escénico donde el canto tiene una función primordial.” Grandes compositores enfocaron

su genio en esta forma musical, y dichas composiciones son interpretadas en la actualidad en los más grandes teatros alrededor del mundo.

En cuanto a los antecedentes de la ópera, cada texto que se consulte acerca de este tema, concluye en lo complejo que es definirlos, puesto que no es claro cuál de las variadas representaciones de la antigüedad es el ancestro directo de este drama musical. Recurriendo muchas veces a aventurarse a sacar conclusiones. Como a encontrar raíces de ella en ciertas formas primitivas pseudoescénicas donde la música, la poesía y el teatro confluían, aunque no siempre con un papel equitativo de cada una. Muchos mencionan al teatro de la Grecia clásica el cual tenía intercalaciones musicales, otros y en su mayoría mencionan a los dramas litúrgicos medievales, creados entre los siglos X y XVI, realizados para los festejos de navidad, basados en texto latino y por supuesto, con inserciones musicales. Se mencionan varios títulos entre las variadas representaciones realizadas en aquel entonces, pero hay algunos que fueron más populares que otros, y uno en particular del cual se sabe es una de los primeros dramas litúrgicos, llamado le jeu de Robin et de Marion, el cual es una pieza sencilla escrita a voces con la intervención de diversos personajes, y donde concurren poesía, teatro y música.

Pero por supuesto este no es el único ejemplo al cual se le adjudica ser un antecesor de la ópera, puesto que también se menciona en el renacimiento una forma llamada intermezzo, los cuales eran breves representaciones escénicas cómicas, realizadas para las gentes nobles. Y también se menciona en los últimos años del siglo XVI un género de música sacra llamada, las rappresentazioni, la cual además sentó las bases para lo que fuera una de las formas de composición de mayor nombre en la historia de la música: el oratorio. Estas son solo para nombrar algunas de las formas a las cuales se las podría denominar antecedentes de la ópera, pero como se puede observar solo alimentan la confusión acerca de los orígenes de la misma.

La ópera que se conoce actualmente a través de las creaciones de tantos compositores tiene un origen claro, en la llamada camerata florentina realizada entre los primeros años del 1600, la cual estaba formada por un selecto grupo de intelectuales y artistas que estaban reunidos alrededor de la figura de Giovanni Bardi, (conde de Vernio), creador de dicha camerata, por lo cual también se la conoce como camerata del conde Bardi. En ella como se dijo anteriormente se mencionan los nombres de grandes personajes, como, la poetisa Laura Guidiccioni, el poeta Otavio Riduccini, los cantantes y compositores Jacobo peri y Giulio Caccini, el laudista y compositor Vincenzo Galilei, padre de Galileo Galilei, entre otros, uniéndolos una admiración

por Torquato Tasso gran poeta sorrentino, y las inclinaciones comunes que tenía sobre la tragedia griega, sobre la cual realizaban muchas de sus investigaciones siendo en ella en la que fundamentaría sus teorías.

Y por supuesto entre ellos estaría a quien se le adjudica la creación de la primera pieza musical que llevaría el nombre de ópera, llamada Dafne, composición realizada por Jacobo Peri, en tanto fue el primero en aplicar todas las normas a cordadas en la Camerata lo que le permitió con dicha composición alcanzar un éxito sin igual. De aquí en adelante esta forma musical seguiría metiéndose de manera incontrolable en las manos de diversos artistas, adquiriendo diversas formas de sí misma, según sea el periodo o compositor que haga de ella su medio de expresión, dando increíbles resultados, expresando innumerables sentimientos, sirviendo para enfocar lo cómico de una ciudad, como también para expresar con ella los intensos dramas de la misma.

### **1.7.13 Opera Romántica**

Habiendo conocido algo acerca de los orígenes operísticos, es necesario enfocarse en aquello que atañe al presente documento, lo cual es en específico la ópera que se desarrolla en el periodo romántico. Y más detalladamente en dos compositores, Giuseppe Verdi y Giacomo Puccini, puesto que son secciones de sus óperas, *La Traviata* y *La Bohème* respectivamente en las cuales se enfoca el presente apartado.

En el romanticismo se pueden describir tres generaciones de compositores que permiten observar tres formas del romanticismo, y en cuanto a la ópera se refiere, este periodo se caracteriza por manejar una forma más seria de esta forma mixta, los argumentos usados en el periodo clásico estaban dejándose a un lado, aquella ópera buffa italiana o la ópera-comique francesa iban desapareciendo, aunque en Italia esta forma cómica de la ópera permanecería fuerte aun con la llegada de nuevas corrientes, y aun nuevos compositores de un corte más romántico se fijarían en ella para hacer sus representaciones musicales.

Así aparecerían nuevos compositores, que abrirían la puerta del romanticismo, siendo los más representativos en el campo operístico, Bellini, Rossini y Donizetti, pertenecientes a una primera generación romántica, los cuales por inclinación por aquel canto donde primaba la belleza melódica desarrollarían por medio de sus composiciones aquello a lo que se llama el bel canto “los orígenes del susodicho estilo se remontan a la segunda mitad del siglo XVII, época –la

del reinado de los castrati- en la que se admiraba con devoción la belleza del canto, el virtuosismo y la técnica vocal” (Sevilla, 2007, pág. 139) aunque en específico este término se empezó a usar a mediados del siglo XIX refiriéndose a una escuela de artistas que precisamente enfocaban sus composiciones en base al estilo antiguo, a aquel canto virtuoso sujeto a la técnica y con gran belleza, mientras ya existían de manera paralela otras corrientes compositivas como el verismo y otros tantos que empezaban a influir sobre la interpretación y los gustos del público.

Esta escuela influenciaría enormemente a aquellos compositores de las siguientes generaciones italianas, lo cuales verían en ella un punto de partida para formar su música, sobre todo Giuseppe Verdi quien se vería influenciado por Rossini en gran medida pero que por supuesto al madurar encontraría nuevas y maravillosas formas de desplegar su música.

#### **1.7.14 Giuseppe Verdi**

Joseph Fortunin Francois Verdi, o como el mundo lo conoce Giuseppe Verdi, figura enorme de la ópera italiana. Y aun en países como Alemania donde la figura de Wagner encabeza el favoritismo operístico, Verdi logro imponer el poderío de sus composiciones. Nacido en una aldea de Roncole el 10 de octubre de 1813, era un campesino que tenía entre sus lecturas a Manzoni, Schiller, y Shakespeare creciendo con una total unidad a su pueblo, lo que tal vez influyo que en sus composiciones perdurara una estructura ósea del pasado musical italiano.

Inicia sus estudios musicales a temprana edad, siendo su primer maestro de música el sacerdote Pietro Baistrocchi, continuándolos a los diez años con Ferdinando Provesi y finalmente con Vincenzo Lavigna. Cabe resaltar que con Verdi termina la emigración de músicos italianos a Francia.

Al inicio de su carrera, fue casi instintiva la orientación que tuvo en sus composiciones, las cuales estaban claramente regidas por Rossini, Bellini y Donizetti, los cuales influirían en la composición de todas sus primeras piezas musicales, desde Oberto di san Bonifacio, siendo esta su primera ópera y su primer gran triunfo, y aquella por la cual obtendría el reconocimiento tan apresurado en su carrera, Nabucodonosor, inspirada en el Moisés de Rossini. “Un coro de hebreos cautivos pareció al público que lo escuchaba el lamento del pueblo italiano que sufría el yugo de Austria. (Chantavoine y Demombynes, 1958, pág. 235). Con esto Verdi además de

obtener reconocimiento como el enorme compositor de su época, se convirtió en héroe nacional y músico oficial del romanticismo italiano.

Verdi se caracterizaba por ser un hombre íntegro y honesto, además de un talento compositivo innato, que le ayudo a ganar de manera increíble grandes cantidades de dinero, ya que tan solo con su opera El trovador, gano 80000 francos, mientras otros como Meyerbeer solo había conseguido 45000 en 25 años de vida musical.

Luego de aquel triunfo con Nabuco, la carrera de Verdi se dispararía y sus composiciones no cesarían, una tras otra, operas continuas saldrían de su capacidad creadora, cada una con gran triunfo siendo el quien impondría sus condiciones a los directores.

Su personalidad hacia que no se dejara engeuecer por el éxito que lo acompañaba, siendo un total autodidacta siempre estaba con afán de aprender más por lo que se pasaba sus días en alimentar sus conocimientos en continuo aprendizaje puesto que por ser de cuna de aldeanos, se podría decir se encontraba en desventaja teniendo a su lado compositores cultos y con grandes estudios musicales.

Sus continuos estudios y apasionado interés por aprender hacían que su estilo se perfeccionara continuamente, y cada nueva opera era una oportunidad para el oyente de apreciar el continuo desarrollo que experimentaba su música. Con el trovador y Rigoletto, se emancipa de las brusquedades y cubre su obra un manto de gracia y belleza, más tarde con La Traviata, afrancesa su estilo haciéndolo máselegante y con más gracia. Pero esto no sería el fin a sus 58 años se adscribe a la escuela de Wagner a quien admira profundamente y se entrega al estudio de sus partituras, y aquí compone tres de sus más grandes piezas Aida, en 1871, Otelo en 1887 y Falstaf en 1893, las tres bajo esta escuela Wagneriana.

Todo lo anterior reconoce a Verdi como la figura inmensa que es en la ópera, siendo un romántico de pies a cabeza "... su romanticismo fue menos intencional, menos calculado, más ingenuo y, en cierta manera, instintivo".(Chantavoine y Demombynes, 1958, pág. 236) revitalizo el teatro musical italiano, lo doto de gran riqueza musical, desde aquella composiciones influenciadas por aquella primera generación de la opera romántica, doto su música de gran belleza intensidad melodía característica de belcanto, hasta ver transformadas todo su imaginario musical abandonando esta escuela bel cantista en sus últimas composiciones llevándolas a la máxima intensidad romántica bajo la influencia de por quién sintió gran admiración musical, por supuesto hablando de Wagner, pero siempre se encontrara al verdadero Verdi en aquella trilogía

operística, Rigoletto, El trovador y La Traviata, momento de su vida en el que aunque no domina la música su genio si se ve envuelto por el drama que se hace presente en estas representaciones.

#### **1.7.14.1      *Estilo.***

Como se ha dicho Verdi mantiene en gran parte de sus inicios mucha influencia del romanticismo inicial impuesto por Rossini, Bellini y Donizetti, y se reconoce su influencia en sus primeras operas, donde el trabajo melódico representa sus los sentires de sus personajes, lo que les permitía acceder a una mejor representación teatral de los mismos, mientras que paralelo a ello la opera alemana estaba más interesada en lo que podía ofrecer la variedad orquestal.

“... este creador de melodías legítimas a medias se aferró a la tradición de que la melodía es un medio esencial de expresión dramática en la ópera, que la proyección del dramatismo en el teatro lirico es, principalmente, cometido de los cantantes, no de la orquesta” (Lang, 1983, pág. 96)

Una característica fundamental en Verdi es el trabajo realizado en sus personajes, ya que no pedía un perfecto desarrollo del argumento, si no personajes únicos, bien desarrollados y temas que permitan ser explotados por su atrevimiento, de esta manera dichos personajes no tenían que ser explicados, puesto que, desde la misma música, desde su intensidad estos quedaban más que representados, mostrando al público seres humanos, yendo más allá que solo contar una historia.

Una de sus preocupaciones era que el oyente se perdiera en sus melodía y observara las peripecias humanas, las viviera como si fueran propias, sus composiciones debían para el ser descritas más bien como un retrato, percibido más allá que lo visto superficialmente, no como una fiel copia, si no como lo que se percibe por encima de los rasgos superficiales, como leer entre líneas, como una verdad percibida, luego con su música a ennoblecer los tópicos de la ópera italiana, y por medio de esto superar la tradición sin destruirla.

Posiblemente su cuna, al crecer en una familia de aldeanos, formo a un hombre sencillo conectado con su sociedad, conectado con el presente, unido al pueblo y sus intereses, tuvo acceso a riqueza, fama y poder político, y todo cuanto pudo lo uso de la manera más noble, incluso en su muerte heredando su riqueza a instituciones de caridad, todo esto describe al hombre que quería humanos reales en sus óperas.

Como todo genio creativo su estilo compositivo se ve reflejado desde el inicio de su carrera, pero claro está, aun no del todo desarrollado, y aunque su primera ópera es *Oberto di san Bonifacio*, el mismo Verdi declara que su carrera artística empezó con *Nabuco*, la cual según el análisis de distintos conocedores posee diversas particularidades como el considerarla estática y desigual, se afirma que tiene momentos donde muestra desde ella indicios de su fuerza futura por medio de bellos pero breves momentos y buenas melodías, que con cadencias apresuradas cortan la intensidad musical. Aun así, esta ópera debe ser nombrada puesto que como se mencionó anteriormente coloco a Giuseppe Verdi en la cumbre del pueblo italiano.

En *La Traviata*, (opera a la que pertenecen las arias a interpretar) *Rigolletto* y *El Trovador*, se reconoce su fervor político, aquel admirado por el pueblo. Mucho se dice en diversos documentos lo que sufrió Verdi al no encontrar libretistas que supieran reflejar aquello que el buscaba en sus óperas, y aunque este fue el caso de la trilogía nombrada anteriormente, esto no evito que obtuvieran gran éxito, se afirma que por ejemplo el libreto de *El Trovador* “Es una mezcla en la que de principio al fin se ofrecen los más dudosos elementos en forma de trama y acción” (Lang, 1983, pág. 102). Aun así, algo mágico se podría decir ocurría en cuanto la música salía de entre el telón, pues esta hacia que todo cobre unidad, lo que producía que se olvidara lo poco verosímil del libreto, ennobleciendo a través de la fuerza musical lo sentimientos humanos transformados de un escenario aparentemente sombrío. Esto lo lograba con todas sus óperas ya que conocía esa fuerza que poseía la música y hacia que cada personaje cobrara vida y a través de la música se separa de la opera misma siendo autosuficiente puesto que en sus composiciones del periodo medio hasta colocaba nombres a sus actos pues estos se convirtiesen en formas dramáticas autosuficientes.

En el caso de *La Traviata* a diferencia de todos los temas usados en anteriores composiciones usa algo moderno, por lo que el público claramente estaría en desacuerdo, pero según se dice para la aceptación se escenifico dicho tema alrededor de 1700 lo que el público preferiría. Esta representación en su primera aparición no tuvo gran aceptación puesto que se tenía acostumbrado al público melodías poderosas con arias intensas que hacían estremecer al público, mientras la *Traviata* llega con un aire más dulce y moderado, romántica, más familiar, se la describe con un tono íntimo, producto del diferente manejo hecho por su compositor, alejándose del airoso de sus otras operas, con tonos en hablando más extensos en comparación, pero aun así sin alejarse de los dones dramático musicales que caracterizan a Verdi.

Verdi es muestra de la persistencia producto de la pasión enfocada en la música, creció en supuesta desventaja en comparación a los músicos de su época, y es supuesta puesto que al ser autodidacta, su disciplina y persistencia, sus conocimientos musicales superaron a muchos de sus contemporáneos, era un romántico por excelencia y aunque en la actualidad se compara musicalmente la obra de Verdi y Wagner, la posición de Verdi fue solo de admiración por el Alemán, a quien luego de desarrollar muchas composiciones y reafirmando su poderío musical, sigue encaminándose en su escuela y logrando lo inimaginable, el superarse así mismo componiendo sus más grandes representaciones con Aida, Otelo y Falstaff, ya con ochenta años, y con esto ya no queda más que decir, más que solo escuchar con admiración su obra.

### **1.7.15 Giacomo Puccini**

Gran compositor operístico Italiano, nacido en la ciudad de Lucca en 1858, las opiniones sobre su obra se encuentran divididas, y aunque ninguno niega su increíble ascenso entre los más grandes compositores de su tiempo, muchos encuentran en sus obras cualidades artísticas genuinas y altamente artísticas, con combinación perfectas entre la música y las escena representadas en sus composiciones, otros tantos, según diversos textos, lo consideran en un nivel más bien bajo, y justifican su éxitos producto de la impresión que causaban sus composiciones frente a un público impresionable. Aun así, debido a su enorme obra deja atrás a muchos considerados en su momento como lo sucesores de Verdi.

Al igual que Johan Sebastian Bach, Puccini provenía de una familia de músicos, todos ellos de gran recorrido, haciendo esto que además de todos los estudios realizados, su talento fuera básicamente genético, e incluso, desde su nacimiento ya tenía un puesto como organista en la catedral de Lucca, puesto que su padre y demás ancestros habían ocupado dicho lugar y todos esperaban que con el Joven Puccini pasara lo mismo, pero el camino que escogería sería otro.

Al tener la oportunidad de escuchar la ópera de Verdi, Aida, queda encantado con todo lo que esta forma de composición ofrece dentro de su mundo musical escénico y teatral, razón por lo que encamina su potencial sobre ella, y a partir de sus 18 años e inicia su carrera realizando composiciones sobre otras formas musicales. Al recibir una beca de parte de la reina Margarita, beca que tiene lugar en Milán, inicia su estudio con Antonio Bazzani y Ponchielli.

La pasión del músico por la composición y distintos contactos llevaron a que conociera a Fernando Fontana, quien se comprometiera a escribir para él un libreto para lo que sería su primera composición operística, momento en el que el reconocido editor Sonzogno convoca a un concurso de opera en el que el joven Puccini decide presentar su opera la cual tendría el nombre de *Le villi*, lastimosamente esta fue rechazada, lo que no fue problema puesto que sería presentada más tarde, en el año de 1884, produciendo un éxito que llevo a la editorial Ricordi a encargar al Puccini la composición de una nueva opera. Esta segunda opera llevaría el nombre de *Edgar*, estrenándose en las Scala en 1889, y aunque no obtuvo el mismo éxito que la primera, *Le ville*, ya en ella se encontraría el bosquejo de lo que fuera el carácter compositivo de Puccini para el futuro. De ahí en adelante e iniciando con la opera *Manon lescaut* la carrera de Puccini solo ascendería, luego vendrán operas como *La Boheme*, *Tosca*, *Madame Buterfly* y *Turandot*, las cuales como se conoce son conocidas por su enormidad musical y escénica, consideradas como muestras de lo mejor de la ópera italiana.

#### ***1.7.15.1 Estilo***

Puccini fue un músico en constante aprendizaje, que sabía muy bien lo que estaba haciendo al componer, que supo aprovechar todo aquello cuanto aprendía de distintos compositores y corrientes, y que miraba en cada conocimiento una oportunidad de aprender para nutrir su música, por lo que aprendió del Verismo, de Bizet, de la manera de componer de Massenet, estudio a Debussy, e incluso al joven Tstravinsky, y por supuesto jamás copiando si no adoptando cada nuevo conocimiento para formas su propio estilo.

Retrata en muchas de sus composiciones por medio de lo que se podría llamar “operas sentimentales feministas” (Lang, 1983, pág.125). Retrato de una mujer sufriente y acabada producto de una sociedad de hombres, mujeres víctimas del mundo en el que Vivian, por lo que se dice que no hubo otro compositor que supiera retratar a la mujer de entonces, por medio de seis mujeres, fuertes figuras de cada una de sus óperas, *Mimi*, *Manon*, *Tosca*, *Angelica*, *Liu* y *Butterfly*, enamorándose de sus heroínas y de esa manera entendiéndolas.

Poseía como fuerte en sus líneas verdaderas y convincentes líneas dramáticas, además de una gran pericia teatral, siempre supo moverse entre todos los conocimientos musicales que obtenía de sus colegas, pero jamás traicionando su fuerte tradicionalidad, siendo por esto

considerado uno de los más grandes operistas del romanticismo tardío, a lado de la enorme figura de Verdi, y al igual que el Puccini no pudo alejarse de lo inevitable en su carrera como compositor, la raíces que lo atan a la ópera italiana lo llamarían de manera innegable para la composición de una forma operística sumamente italiana, la ópera bufa por medio de su pequeña obra maestra Gianni Schicchi, muestra de su fuerte unión a la tradición italiana.

En Alemania a aquellos compositores que surgieron después de la figura de Wagner tuvieron que abrirse camino como fuere para salir de la influencia que producía su enorme obra, mientras que Puccini no se sintió incómodo con la figura que tenía Verdi en Italia, ya que simplemente el acepto su influencia, puesto que como se afirma en algunos textos muchas de las composiciones de Puccini tienen conexión directa con las de aquella gran figura, así se puede encontrar hilos que conectan a *Il Trovatore* con *Tosca* o a aquella mujer de *La Traviata* a Mimi de *La Bohème*. Aun así, cuando quería alejarse de esta figura simplemente recurría a las bases del romanticismo de la primera generación, encontrando contacto con Rossini y lo cual se ve reflejado en piezas donde los alegres conjuntos y ligeros pasajes evocan su influencia.

*La Bohème*, considerada por muchos como una de las composiciones más bellas de este compositor, curiosamente no obtuvo en su inicio el éxito que se hubiera pensado, aunque fue bien acogida no fue comparable al de la ópera anterior *Manon Lescaut* además de que muchos críticos aseguraban sería fácilmente olvidada. Aun así, con sus continuas apariciones en el escenario pronto obtuvo el valor merecido llegando a representarse incluso más veces que las tan aclamadas para época que eran las Óperas *Carmen* y *La Traviata*.

Su tema, el de aquellos bohemios con personalidades radiantes y el amor existente entre Rodolfo y Mimí fue suficiente para que obtuviera con el tiempo el reconocimiento de todo tipo de público. “Puccini construye un exquisito e ingeniosísimo puzzle en el que, pieza a pieza, regresan melodías correspondientes a momentos de felicidad y de desgracia vividos por los amantes”. (Sevilla, 2007, pág. 230). Aunque al ser retomados estos pasajes melódicos eran abordados desde otro manejo armónico y orquestal para dar a la escena en la que eran evocados el tinte justo de dramatismo. Puccini era muy concienzudo al momento de escoger los libretos de sus óperas, dejando a la mitad muchas composiciones, entre otras cosas el componía con admirable pasión y debía sentir la conexión con su obra, su único interés era poder conectarse realmente con las pasiones humanas, y lo logra adentrándose en el corazón de quienesocucha

maneja magistralmente las emociones a lo largo de la ópera y no solo en La Bohème, sino también en todas sus composiciones.

Como se anotó en pasajes pasados Puccini estudiaba todo cuanto podía para nutrir su música de nuevas armonías de nuevas formas de expresar aquello que en él había, creando un estilo propio, algunos enmarcan sus composiciones dentro del verismo, aquel estilo de composición operística que obtuvo gran trascendencia luego de las composiciones *I Pagliacci* y *Cavalleria Rusticana*, composiciones de Leoncavallo y Mascagni respectivamente. Este estilo tiene como eslogan la verdad “el drama Verista aspira a representar un realismo ajustado a la vida misma e intenta captar. Especialmente en su versión musical, los instintos y las pasiones más descarnadas” (Lang, 1983, pág. 120) y se afirma que Puccini luego de *Cavalleria Rusticana* obtendría una voz más individual en sus composiciones.

Puccini tenía el potencial de la renovación constante, en parte debido a su extraordinario dominio de las formas musicales mayores, En sus óperas de madurez cada acto tiende a definirse mediante una estructura individual, con su propio ritmo y, sobre todo, con su propia atmósfera distintiva. (Latham, 2008, Pág 1227).

Para articular y unir todo el conjunto se recurre a lo mencionado anteriormente, la utilización de melodías recurrentes, esta que, no tienen un significado único, puesto que son usadas según sea la necesidad de la escena, ayudando según el manejo tanto armónico y orquestal para dar una definición diferente dentro de la acción a desarrollar, se puede encontrar este tipo de herramientas en varias de sus óperas, y como ejemplos principales estarían *La Bohème* o *Tosca*.

Algo que marcó su estilo en su madurez fue un interés por la música moderna de su tiempo, particularmente aquella compuesta por Debussy, marcan una madurez en su forma de composición, y a esto se le agrega el valor que le da al individuo y sus emociones, en su música se refleja su personalidad, su gran facilidad para la melodía desbordada en líneas dramáticas e intensas son el reflejo de una alma sensible y solitaria, que se ve puesta en la tristeza de gran parte de su música, aunque todo esto se veía cubierto por aquel compositor triunfal.

Entre muchas otras cosas este solo una porción para describir la vida y estilo de un compositor enamorado de la ópera, y que supo en cada una de sus composiciones reflejar sus más internas pasiones, alguien que aprovecho cada oportunidad para aprender y enriquecer su arte, logrando crear un estilo propio, y que aunque muchos no reconocen en la enorme figura que

es en la ópera, bien se sabe que cada composición ocupa un lugar de formidable importancia en el pedestal operístico.

Ahora bien, según se explica en el primer apartado del presente documento en base al libro, el intérprete y la música de Monique Deschausees, una vez se ha realizado el trabajo requerido, analizando al compositor, su vida, su estilo, y por supuesto se ha hecho un estudio estructural de la pieza a interpretar, ya es posible el hacer el acercamiento a la misma desde el punto de vista técnico.

### **1.7.16 La Voz y el canto**

El canto es un tema basto que se lo puede abordar desde distintos puntos de vista que a su vez abarcan innumerables aspectos que lo convierten en un arte de complejidad y belleza. Entre los tantos libros, producto de diversas investigaciones y experiencias de distintos cantantes y pedagogos de gran renombre, existen conceptos que todo estudiante y profesional en el canto deben conocer para hacer que sus bases estén bien estructuradas en función de una educación vocal indicada.

Cabe resaltar que los mismos procesos que suceden en la voz hablada sucederán al momento de ejercer el canto, pero con la diferencia de que estos procesos se darán de una manera ampliada, es decir, cada movimiento que realiza alguna parte del cuerpo en el habla lo hará de una manera más marcada en la voz cantada, claro está todo sujeto a unas normas que permiten que todo el proceso vocal se de con la mayor facilidad, para esto se recurre a la técnica vocal.

Según Mónica Sardi de la asociación de pedagogos de canto de Alemania en su artículo, El apoyo: sobre malos entendidos, fuerza y balance la fonación se la trabaja en cuatro niveles, el primer nivel un control cerebral central, un segundo nivel en el que se encuentra la articulación y resonancia, un tercer nivel llamado la producción del sonido, y por último un cuarto nivel en el que se ubica la respiración.

De igual manera que en el párrafo anterior muchos otros pedagogos y cantantes abordan el canto desde puntos similares o iguales en igual o distinto orden, ubicando como punto central una u otra de sus partes, en el caso anterior se resalta la importancia del primer nivel donde se encuentra el control cerebral central.

Por otro lado, se resalta la importancia del conocimiento de parte del estudiante de su instrumento de trabajo, puesto que dicho conocimiento le permitirá ejercer la técnica con los cuidados adecuados (Mansion, 1977). Las partes que resalta son: el aparato respiratorio, el aparato fonador y el aparato resonador. Haciendo énfasis en el aparato resonador y respiratorio como claves de una buena impostación de la voz, en tanto que denomina a la respiración como la base. Mansion (1977) afirma. “El estudio de la respiración es, pues, la base de la técnica vocal; sería vano tratar de suprimirlo, ya que ello equivaldría a construir sobre arena”. (Pág. 35)

De lo anterior también se puede deducir cuales son las bases a conocer para desarrollar una técnica eficiente en el ejercicio del canto.

En el libro el estudio del canto se describe el funcionamiento de la voz de la siguiente manera.

“Por la inspiración, los pulmones, es decir los fuelles, se llenan de aire. Este aire es el que se transforma en sonido. En la espiración, las cuerdas vocales se tienden y se acercan suficientemente entre sí para vibrar al paso del aire. Este aire, transformado en sonido, se dirige hacia los resonadores donde adquiere su amplitud y su calidad, antes de ser expulsado.” (Mansion, 1977, Pág. 35)

En el libro anatomía para la voz, al canto parte del hecho de que en su emisión intervienen tres cuerpos que coexisten en la producción de la voz, cuerpos que se funden uno en el otro, que no tienen una distinción anatómica si no que se reconocen entre ellos por su función.

El cuerpo locomotor donde se incluye un cuerpo postural, un cuerpo respiratorio y un cuerpo vocal. (Calais-Germain & Germain, 2013)

Por otro lado, es deber de todo profesional en el canto y estudiante encaminado a convertirse en uno, el conocer de manera profunda las partes que componen su aparato fonador y su funcionamiento. En los distintos documentos en los que se aborda este tema se habla de la división del aparato fonador en tres partes las cuales son, un fuelle que determina la menor o mayor cantidad del aire inspirado, que está ubicado en los pulmones y los músculos que ayudan a el manejo del aire, un punto de vibración donde se produce el sonido, que se lo encuentra en los pliegues vocales y un punto que permita la proyección del sonido producido, función que cumplen cavidades supra glóticas llamadas resonadores.

De todo lo dicho anteriormente se debe destacar como sin importar el punto desde el cual se aborde el canto, existen conceptos similares sobre los cuales se debe trabajar en función de una producción vocal indicada.

Primero se hará una descripción anatómica de las partes que intervienen en la producción de la voz cantada en base a los conceptos a trabajar, para luego realizar una explicación funcional de cómo se produce la misma partiendo de los procesos que intervienen en su producción.

#### ***1.7.16.1 Postura.***

Todo maestro y documento que se encuentre en el área, resalta la postura corporal como una de las bases sobre la cuales se deberá formar al cantante, de aquí la importancia por adquirir una postura indicada desde el inicio en el estudio del canto, ya que esto permitirá que cada movimiento corporal sea óptimo para el ejercicio del canto.

El cuerpo actúa como un todo, una mala postura puede desencadenar un funcionamiento erróneo en los elementos que componen el aparato fonador (Gallardo y Perez, 2011). En base a lo anterior se desprende algunos términos ya mencionados, como el cuerpo locomotor, que se refiere a aquel cuerpo vinculado a los grandes movimientos como caminar correr saltar bailar etc. Básicamente es todo el cuerpo y a partir de él se puede hablar de las partes que lo componen como el esqueleto las articulaciones y los músculos.

El canto y específicamente el canto lírico solicita cierta postura que permita una correcta emisión del sonido, en esta posición el cuerpo está en aparente inmovilidad y lo único que hace es conservar un sentido vertical, a este se le llama cuerpo postural, el cual se compone por un esqueleto de soporte, refiriéndose a aquellos huesos sobre los que se puede situar el peso del cuerpo de una manera natural, las masas viscerales que se encuentran suspendidas en envoltorios que se adhieren al esqueleto y diversos músculos e influyen en la disposición del esqueleto, y los músculos posturales que enderezan el cuerpo e impiden que se caiga, aunque no necesariamente intervienen en la postura corporal si no que muchos de ellos también lo hacen en la ejecución de diversos movimientos.

A partir de estas diferentes fuerzas que se combinan la posición de pie puede tomar expresiones muy distintas de una persona a otra en función de las proporciones corporales, del hábito y de los grupos musculares que intervienen (Calais-Germain & Germain, 2013). Además,

“una adecuada o inadecuada postura influirá tanto en la posición del musculo y el esqueleto, como también en la posición que adoptan los órganos dentro del cuerpo, lo que en muchos casos afecta la correcta emisión del sonido” (p. 15)

Como anteriormente se explicó muchos son los músculos en los que su función principal es la de mantener un equilibrio postural, a continuación, se mencionara los más importantes.

### **1.7.16.2      *Músculos posturales***

Son músculos que ayudan a mantener el cuerpo en un eje vertical o lo que se ha mencionado como cuerpo postural que se traduce como una correcta posición del cuerpo para una adecuada emisión del sonido. Entre ellos se encuentran: Los músculos espinales los músculos semiprofundos y los músculos posturales anteriores.

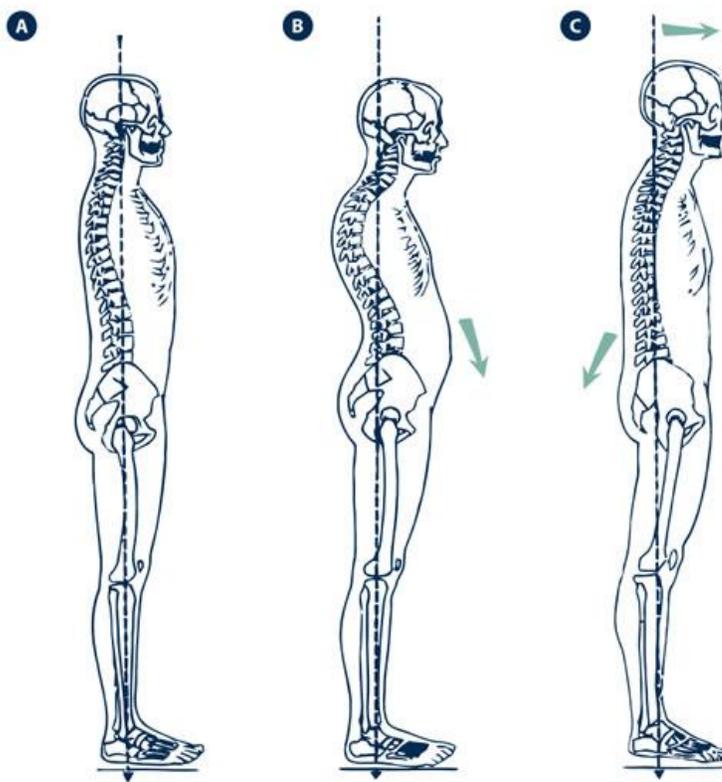
Todo lo descrito anteriormente deberá trabajar en comunión preparando al cuerpo, haciendo que cada parte de este se encuentre alineada de tal manera que la acción muscular sea distribuida sobre los músculos indicados evitando que una mala posición haga que acciones impropias se desarrollen en el cuerpo.

Todo profesional que haga uso de la voz deberá tener en cuenta ciertas pautas en cuanto a la conciencia corporal para que la emisión sonora sea la indicada. (Bustos 2012)

Entre otras se prevalece que en las distintas posiciones corporales debe prevalecer el que Procurar conservar en buena posición la laringe, así la salida del aire se dará de manera sana hacer un uso consciente de cada parte que interviene en la producción vocal, una buena posición del tronco, por ejemplo, favorecerá el trabajo de los músculos abdominales y del diafragma por ende la respiración se verá favorecida

Como se citó en párrafos anteriores la posición más usual para el canto es de pie o bipedestación. En esta posición existen ciertas pautas que ayudan al cuerpo a mantener su relajación y permiten que la voz se emita adecuadamente. Se debe percibir al cuerpo en una doble dirección hacia arriba más allá de la coronilla y hacia abajo como si los pies estuvieran enraizados al suelo.

Ilustración 1. Posturas corporales correctas e incorrectas para la emisión del sonido, A Posición mas indicada en la que el cuerpo se encuentra dentro de su eje, y B y C Posiciones que no favorecen el canto.



Fuente: (Gallardo, 2013)

A continuación, se describen puntos que favorecen esta posición de acuerdo con el planteamiento de Bustos (2012), quien afirma lo siguiente:

1. Posición flexible de las rodillas.
2. Enraizamiento de los pies con distribución homogénea del peso corporal sobre las plantas, evitando que el apoyo se desplace hacia los talones.
3. Elevación sin tensión de la cabeza, como si quisiéramos vencer la fuerza de la gravedad tomando como eje la coronilla de la cabeza.

4. Liberación del exceso de tensión de la mandíbula buscando una buena alineación cervical, así como la formación de un espacio próximo a la posición de bostezo en la zona posterior de la cavidad bucal.
5. Distorsión de las axilas para permitir mayor libertad de movimiento a los brazos y a la cintura escapular. (pág.220)

### **1.7.16.3      *Respiración***

La respiración, que primordialmente es una función de nutrición que asegura a todas las células del organismo el oxígeno necesario, es clave para lograr un buen resultado tanto en la voz hablada como en la voz cantada. Más aún, toda la fonación se apoya en la respiración. "(Bustos, 2012 pág. 21). Existe una respiración pasiva y una activa, la respiración pasiva es la que se hace de manera regular aquella que actúa producto del reflejo de los diversos órganos y músculos que en ella intervienen, y la respiración activa es la que además nos permite emitir sonidos hablados, pero en especial cantados, aquí el interés es conocer la anatomía y fisiología de la respiración activa o respiración fonatoria.

### **1.7.16.4      *La respiración en el canto***

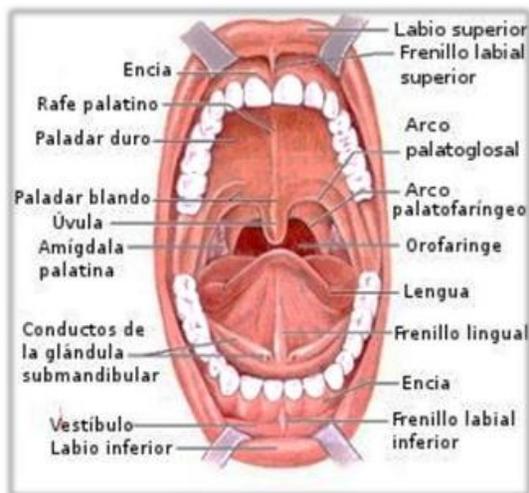
Mansion (1977) Afirma. "La respiración es al cantante lo que el arco al violinista" (pág. 35) Considerada por muchos cantantes y pedagogos como la base de la técnica vocal, lo que se hace al respirar para cantar es amplificar la respiración natural, que se realiza de manera inconsciente durante el sueño.

### **1.7.16.5      *Sistema respiratorio***

El aparato respiratorio comprende dos partes esenciales: las vías aéreas superiores: boca, nariz y faringe, y las vías aéreas inferiores: pulmones, bronquios, tráquea y laringe". (Bustos, 2012, Pág. 21). Las vías aéreas superiores las cuales en primera medida están comprendidas por la boca la cual está formada por dos partes, el vestíbulo de la boca y la cavidad bucal, está en su parte interior se comunica con la porción oral de la faringe, su techo está conformado por el

paladar duro y velo del paladar y el piso por los músculos que de la cavidad bucal, en esta cavidad se encuentra la lengua un órgano articulador de gran importancia que se ocupa de múltiples tareas como la succión la deglución la masticación y por supuesto la fonación.

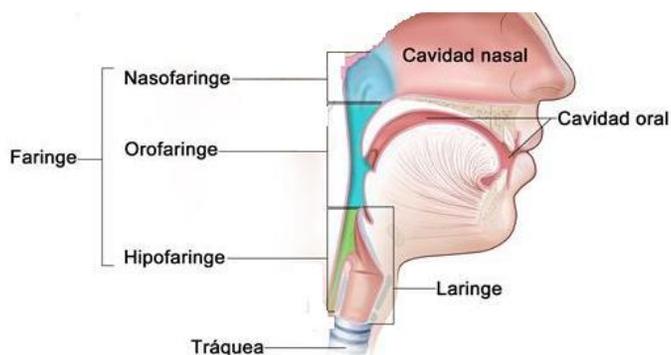
Ilustración 2. Cavidad Bucal



Fuente: Bustos (2012)

También se menciona como vías aéreas superiores a la faringe hace parte del tubo digestivo por lo que interviene en la deglución, pero también hace parte de la respiración. En general se divide en tres porciones rinofaringe, la orofaringe, y final la laringofaringe,

Ilustración 3. Faringe

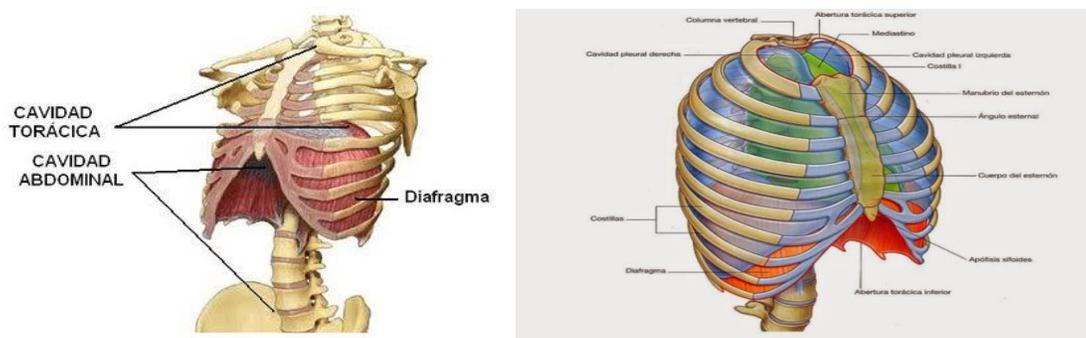


Fuente: Bustos (2012)

Una segunda parte esta formada por los pulmones, la tráquea, los bronquios y la laringe, esta última se encuentra situada a media altura del cuello, por delante de la faringe, su función principal es respiratoria y como función secundaria esta la fonación

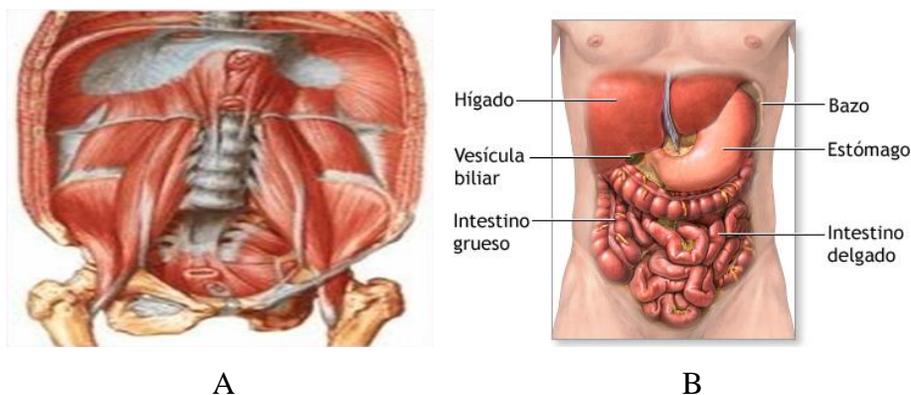
Lo que muchos autores llaman el fuelle está constituido por dos regiones llamadas cajón torácico, bloque deformable compuesto por la columna dorsal, las costillas y el esternón, donde se encuentran los pulmones, y como piso de ella se encuentra el diafragma y cajón abdominal constituido por la pelvis, el suelo pélvico, músculos abdominales, la columna lumbar en su interior se encuentran las vísceras digestivas y parte del aparato urinario. El diafragma al ser piso de la cavidad torácica es el techo de la cavidad abdominal.

*Ilustración 4. Cajon toracico y abdominal*



Fuente: Bustos (2012)

*Ilustración 5. Cavidad Abdominal. A). musculos de la cavidad abdominal; B). Contenido cavidad abdominal*



Fuente: Bustos (2012)

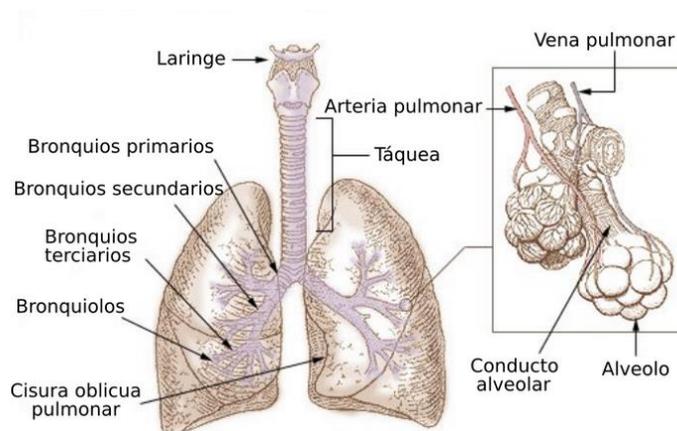
### 1.7.16.6 *Pulmones*

Los pulmones son las vísceras de la hematosis, es decir que a su nivel se produce la transformación de la sangre venosa (cargada con CO<sub>2</sub>, y pobre en oxígeno) en sangre arterial (oxigenada y pobre en CO<sub>2</sub>). (Calais-Germain & Germain, 2013, pág. 96).

### 1.7.16.7 *Bronquios y la Tráquea.*

La tráquea es quien conecta la laringe con los pulmones, esta se divide en dos bronquios principales uno por pulmón, y estos se dividen en los bronquiolos y luego estos se dividen en los conductos alveolares que son conductos muy finos que comunican a los alveolos con el exterior.

*Ilustración 6. Pulmones, bronquios y traquea*



Fuente: Bustos (2012)

### 1.7.16.8 *Músculos respiratorios*

La cavidad abdominal está conformada por los músculos abdominales que albergan los órganos del aparato digestivo y parte del urogenital, comprende un espacio que va desde el esternón hasta la pelvis, y gracias a ellos se puede realizar una espiración controlada. Esta sección está dividida en tres grupos musculares de gran importancia, el grupo anterior, el lateral y el posterior. La unión de estos músculos de la mano del diafragma y los llamados músculos accesorios de la respiración, forman lo que muchos maestros de canto y textos denominan el

fuelle, ayudando en el correcto manejo respiratorio realizando distintos trabajos, como el equilibrio de la ventilación, la elevación o descenso de las costillas, etc.

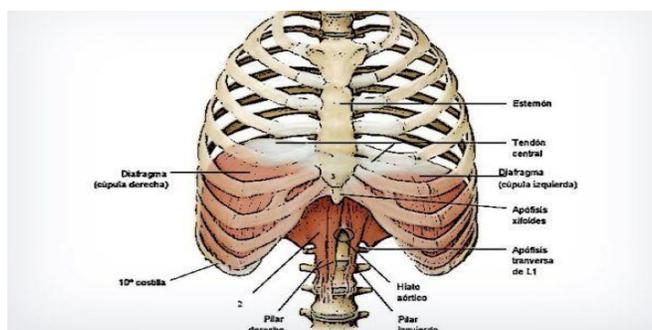
### 1.7.16.9 *Diafragma*

En muchos textos se define al diafragma como el musculo primario de la respiración por la gran importancia que tiene dentro del proceso respiratorio, razón por la cual se hará una mención más profunda de su composición y más adelante su funcionamiento.

El diafragma se encuentra ubicado entre la cavidad torácica, sirviendo como base de la misma, y la cavidad abdominal, conformando su porción craneal (Figura No. 7). Este músculo es una lámina conformada por una porción muscular y otra tendinosa, tiene forma de doble cúpula, siendo la derecha más alta puesto que debajo de esta se encuentra el hígado, y debajo de la cúpula izquierda se encuentra el estómago. Los pulmones se sitúan en la parte superior unidos a este musculo por medio de la pleura.

Además, en él (diafragma) se encuentran una serie de orificios o hiatos por donde atraviesan distintos conductos desde la cavidad torácica a la abdominal y de manera contraria. Existen varios de ellos, pero se puede nombrar tres de mayor importancia que son, el hiato esofágico, el hiato aórtico y el hiato de la vena cava inferior (Figura No. 8). Aunque como ya se dijo, son orificios, cada una de las estructuras que pasan a través de ellos ocupa por completo cada uno de los orificios. Cabe mencionar que el hiato aórtico y el de la vena cava inferior son tendinosos y el hiato esofágico es muscular, lo que hace que el último mencionado se contraiga a diferencia de los dos primeros.

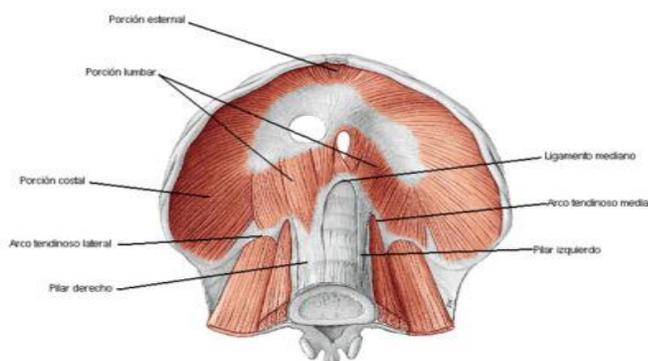
*Ilustración 7. Diafragma*



Fuente: Bustos (2012)

Según la zona ósea donde se originan sus fibras se puede decir que el diafragma tiene tres porciones de origen, de esta manera tenemos una porción lumbar, costal y una esternal. Y todas ellas se insertan en la porción craneal del diafragma la cual está formada por el llamado centro tendinoso, la cual tiene una forma similar a un trébol. (Figura No. 9).

*Ilustración 8. Porciones del diafragma. Vista Inferior*

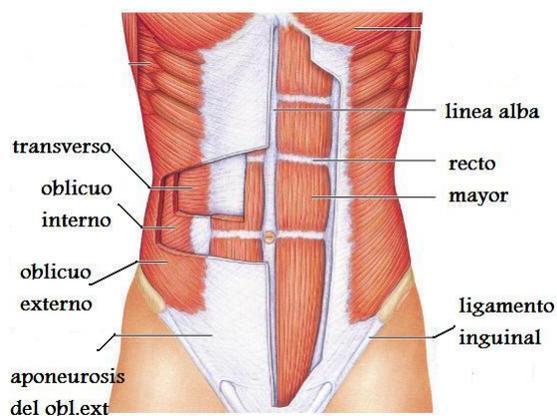


Fuente: Bustos (2012)

#### **1.7.16.10 Músculos abdominales**

Como ya se menciona es la porción que se encuentra entre el tórax y la pelvis, y está formada por tres grupos de músculos, (Figura No. 10) un anterior, un lateral y un costal cada uno de estos grupos está conformado por la unión de distintos músculos, que son el recto mayor del abdomen el piramidal, el oblicuo menor, el oblicuo mayor y el transversos.

*Ilustración 9. Musculos abdominales*



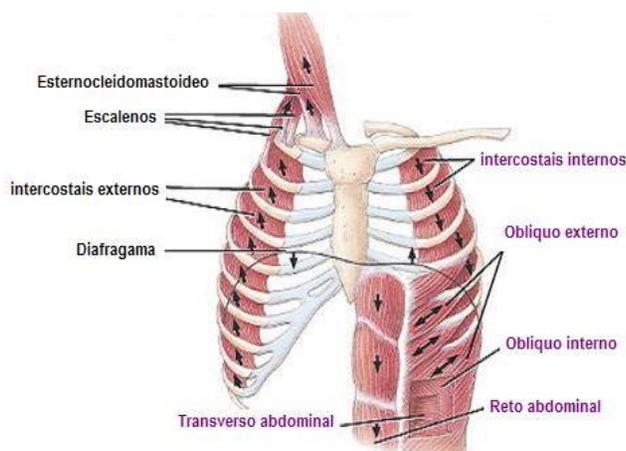
Fuente: Bustos (2012)

#### **1.7.16.11 Músculos accesorios de la respiración**

Estos son músculos que se dividen en, inspiradores o espiradores según cual sea su función así para describirlos de manera general se diría que: “todos los músculos que actúan elevando las costillas serán músculos inspiradores, y, todos aquellos músculos que actúan determinando el descenso de las costillas, y, por tanto, del orificio inferior del tórax, serán músculos accesorios de la espiración” (Gallardo, Pérez, 2008, pág. 143)

Para que el fuelle vocal funcione de la manera indicada se necesita del trabajo de ciertos músculos que ayudan en el proceso de espiración e inspiración. (Figura No. 11) Existen distintas opiniones con respecto a si un músculo trabaja para la inspiración o espiración.

*Ilustración 10. Musculos inspiratorios y espiratorios*



Fuente: Bustos (2012)

**1.7.16.12** *Músculos espiradores.*

Como bien su nombre lo dice su función es la espiración y la manera como ayudan en el trabajo vocal es aumentando la presión subglótica, en este grupo se encuentran, los oblicuos del abdomen, los músculos intercostales internos, el cuadrado lumbar, el serrato posterior inferior y los músculos subcostales.

**1.7.16.13** *Músculos inspiradores*

Estos músculos que actúan elevando las costillas, sirven evidentemente para reponer el aire y además para sostener la espiración dosificando el caudal subglótico. Aquí se encuentran, los intercostales externos, el serrato mayor, el pectoral menor, el pectoral mayor, los supra costales, el esternocleidomastoideo y los escalenos.

**1.7.16.14** *Fisiología Respiratoria*

La respiración básicamente se desarrolla en dos tiempos, la inspiración (entrada del aire) la cual para la producción vocal debe ser tranquila profunda y silenciosa, y la espiración (salida

del aire) que debe ser más prolongada cuando va acompañada de sonidos hablados o cantados para producir secuencias sonoras más extensas.

Comúnmente se habla de tres tipos de respiración, una llamada clavicular, que se produce en la parte superior de los pulmones, una segunda intercostal o también llamada mixta, y una tercera, el costo abdominal, esta última es la más indicada al momento de una producción vocal óptima tanto para la voz hablada como para la voz cantada.

En la respiración costo abdominal la inspiración está determinada por dos movimientos, uno es aquel en el cual los músculos intercostales internos alargan el diámetro transversal y oblicuo de la caja torácica ampliando el diámetro de las costillas, y el segundo la contracción del diafragma que al bajar aumenta el diámetro vertical de la misma, quedando, el diafragma en una posición horizontal haciendo que los órganos que se ubican en la zona abdominal se desplacen hacia adelante produciendo el abultamiento del abdomen. Cabe resaltar que esta acción es aún más compleja que lo que se ha explicado, en ella intervienen cada uno de los músculos mencionados anteriormente y que hacen parte del proceso inspiratorio.

#### **1.7.16.15      *La respiración sin fonación.***

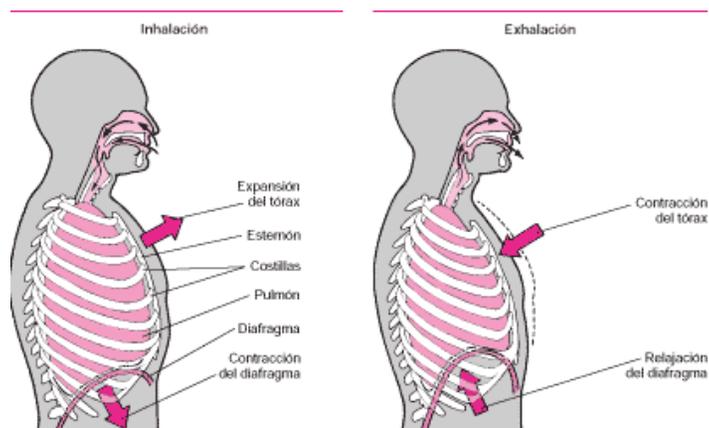
La respiración como acto reflejo se da en primera medida para proveer de oxígeno la sangre. Bonet (...) afirma.

La respiración humana se produce por un mecanismo llamado de presión negativa, las órdenes motoras generadas en los centros reguladores centrales se dirigen a los músculos respiratorios, los cuales con su contracción producen un aumento de volumen dentro de la caja torácica. Es como si el aire exterior fuera aspirado, ya que este volumen torácico crea una presión negativa intratorácica que arrastra el aire hacia los alveolos. (pág.7)

En reposo los músculos encargados de la inspiración actúan al revés y los encargados de la espiración generalmente no actúan, produciendo una espiración pasiva. El flujo aéreo es la velocidad del paso de aire por las vías aéreas, como lo son la tráquea los bronquios etc. Esta depende de la presión generada por los músculos respiratorios y la resistencia que ejerce cada una de estas vías aérea, entonces la presión se da por la contracción de los músculos respiratorios y el cambio de volumen producido en el fuelle. La resistencia que se produce en las vías aéreas

puede variar si alguna de estas vías se encuentra en condiciones diferentes, como por ejemplo producto de una enfermedad o discapacidad. (Figura No. 12).

*Ilustración 11. Respiración pasiva*



Fuente: Bustos (2012)

#### **1.7.16.16 La respiración durante la fonación.**

Como se mencionó anteriormente existen ciertos puntos que pueden generar resistencia en la salida del aire, como son los bronquios las resistencias nasales etc., pues bien, la mayor resistencia con la que se encuentra la salida del aire en el proceso respiratorio con fonación es la glotis.

La glotis es un punto que se encuentra en el compartimiento medio de la laringe, es aquí donde se producen los sonidos, es el punto de vibración, es decir, espacio en el cual se encuentran los pliegues vocales (cuerdas vocales) donde el aire que sale de los pulmones hacia el exterior se transforma en sonido producto de la vibración de los mismos generando así un punto de resistencia.

Cuando el aire ingresa a los pulmones la glotis se encuentra abierta, ya que las cuerdas o pliegues vocales se encuentran separados, lo que permite que el aire ingrese de manera libre, al salir en la respiración con fonación, la glotis se encuentra cerrada, ya que los pliegues vocales se unen generando una resistencia sobre el aire que sale, lo que produce una presión llamada presión subglótica, esta presión es la que genera la vibración de las cuerdas vocales que es lo que permite emitir un sonido, esta presión es directamente proporcional a la intensidad del sonido y a

la frecuencia. Delle (1876) afirma. “La respiración en fonación es, en esencia, una cuestión de coordinación y automatismos” (Pág. 9) La producción de la voz bien sea hablada o cantada se basa en coordinar músculos de la laringe y la respiración.

Los músculos respiratorios que intervienen en la producción de esta presión subglótica son varios, mencionados anteriormente, y son los que generan el fuelle vocal tanto en la inspiración, como el diafragma, los intercostales y pectorales etc. Y los músculos de la espiración, el transverso, los oblicuos del abdomen, el recto mayor del abdomen, etc., y se da por una variada combinación de los mismos, combinación que dependerá de la necesidad al momento de emitir un sonido, todo depende de la eficacia respiratoria y como se maneje esta respiración sobre todo con respecto a la fonación. “el control en la espiración es mucho más importante para el desarrollo de una buena fonación que el aumento de la capacidad inspiratoria. No es necesaria una gran inspiración para mantener una espiración controlada y prolongada” (Gallardo, Pérez, 2008 Pág. 110). Así entonces, la respiración cumple un papel fundamental en el proceso de emisión vocal y variados son los músculos y órganos del cuerpo que intervienen en su funcionamiento, de su perfecta coordinación manejo tranquilo y eficacia depende el siguiente punto a trabajar, el apoyo.

#### **1.7.16.17      *Apoyo o soporte***

Como se ha visto hasta ahora el trabajo vocal depende de una coordinación exacta de todo el cuerpo, partiendo de una buena postura que permita al cuerpo mantenerse en equilibrio, lo que hace que los músculos, órganos y demás partes que intervienen en el canto se ubiquen en una posición adecuada para su correcto funcionamiento, llevándonos a una respiración sana, tranquila y libre de tensiones lo que a su vez hace que se lleve a cabo uno de los puntos cruciales para el desarrollo del cantante, el manejo del apoyo.

Este término es en el inicio del aprendizaje vocal de difícil entendimiento puesto que siempre surgen preguntas como, ¿Qué es lo que se debe sentir al realizar un apoyo correcto de la voz?, ¿Dónde se origina el apoyo?, ¿Que partes del cuerpo son las que deben intervenir en este proceso?

Varios son los documentos que hablan al respecto, de su buena aplicación depende un canto libre, tranquilo que lleve al cantante a una interpretación adecuada.

Ines Bustos Sanchez, define a apoyo de la siguiente manera “El apoyo es la forma de dirigir consciente y adecuadamente el soplo espiratorio para lograr una buena función de la laringe”. (Bustos, 2012, Pág. 58). De este término se empezó a hacer referencia de manera más formal en la escuela italiana del canto del siglo XIX y se refiere a una técnica de manejo respiratorio la cual diversos conocedores del canto han explicado de maneras diferentes, pero todos se basan en la dosificación del aire. “controlando el trabajo de los músculos abdominales, el cantante podrá controlar el ascenso del diafragma y, por tanto, la voz; es lo que los cantantes denominan el soporte de la voz” (Gallardo y Pérez, 2008, pág. 140). Estas líneas sugieren un manejo del aire el cual solo se puede realizar con una adecuada respiración, que como ya se ha mencionado es el costo diafragmático, la cual permite un descenso óptimo del diafragma y expansión de la caja torácica con ayuda de los músculos intercostales, ejercicio que permitiría obtener dicha consciencia sobre el soplo respiratorio.

El principio de la técnica debe ser abordado desde todos los puntos, por lo cual se debe suponer que esto sucede en cada eslabón que compone el proceso fonatorio (canto) por lo cual el apoyo sin ser la excepción, se espera se realice de manera cómoda pero eficiente. Tomatis (2010) afirma. “recordemos una vez más que aquí todo se funda en el esfuerzo de evitar el esfuerzo” (pág. 200)

Como ya se ha dicho el apoyo o soporte de la voz se da gracias a una correcta respiración, la cual se da con el descenso del centro tendinoso del diafragma que se produce por la contracción de sus fibras musculares, las que, tomando como punto fijo el centro tendinoso y con la ayuda de músculos de la zona abdominal ya mencionados, provocan la elevación de las costillas, la acción de los músculos abdominales por su contracción y el descenso del diafragma provoca la compresión del contenido abdominal lo que determina un aumento de la presión intraabdominal.

La presión intraabdominal ayuda en la expulsión de las heces, la orina y en procesos como el parto, y por supuesto ayuda en la respiración activa y por ende en la fonación. Al descender el diafragma la presión intraabdominal aumenta, por la columna de aire inspirado el diafragma se mantendrá abajo, esto, además de la contracción de la musculatura abdominal hará que la presión intraabdominal aumente, lo cual en el proceso espiratorio dará como resultado que la presión subglótica sea mayor, puesto que a mayor presión intraabdominal con más fuerza será empujado el diafragma hacia arriba en el retorno a su posición inicial.

La contracción de las fibras musculares determina que las cuerdas vocales permanezcan abducidas, por lo tanto ante una contracción excesiva de dichas fibras, provocara que la abducción de las cuerdas sea mayor lo que requerirá que la presión subglótica para la producción del sonido sea mayor, produciendo estrés en la zona laríngea y por ende el sonido se producirá con dificultad, proceso que al final será perjudicial para el ejercicio del canto, por lo que es recomendable mantener un equilibrio en dicha presión abdominal que favorezca la salida del sonido en lugar de perjudicarlo.

Ahora bien, como ya se ha descrito la técnica del apoyo se basa en el control del soplo respiratorio, pero la pregunta inmediata sería: ¿Cómo hacerlo? Se recurre a muchas analogías e imágenes mentales que ayuden al aprendiz de canto a dosificar el aire, pero básicamente el cómo se produce el apoyo desde el punto de vista anatómico se da a partir de una respiración activa en la cual se toma consciencia de la misma, como ya se explicó, en la inspiración al respirar correctamente las fibras musculares del diafragma se contraen, este movimiento hace que el centro tendinoso descienda, en este proceso las vísceras que se encuentran en la zona abdominal lo detienen, seguido a esto las costillas y el esternón provocan la expansión de la caja torácica, mientras que la musculatura abdominal se relaja para permitir la re-acomodación de las vísceras digestivas, cabe resaltar que esta relajación no es absoluta ya que existe cierto tono muscular, dado que su labor en este proceso es sujetar dichas vísceras, lo que produce que el diafragma sea frenado en el punto indicado y su acción sea eficaz.

Sin embargo, el proceso que permite dar un soporte a la voz se da en a la espiración, en la respiración pasiva todo lo realizado en la inspiración se relaja, comenzando por el diafragma, seguida de la contracción de la musculatura abdominal, las costillas y el tórax descienden provocando el descenso del diámetro de la cavidad torácica. Toda esto aumenta la presión intraabdominal causando el ascenso de las vísceras digestivas y por ende el diafragma lo que hace que disminuya el diámetro de la cavidad torácica, de esta manera se crea la llamada presión subglótica que empuja el aire hacia afuera. Peor como ya se ha mencionado el apoyo consiste en un manejo consiente del soplo espiratorio. Tomatis (2010) afirma:

En el canto la mayor actividad dinámica se hace con el diafragma, mientras que los músculos extensores del tórax se dedican a conservar la mayor amplitud posible. Todo esto ocurre como si deseáramos que el volumen torácico mantuviera la apertura máxima para que el diafragma pudiera beneficiarse de su máxima amplitud (pág. 193).

Al conservar la mayor amplitud posible se logra que el diafragma se pueda mover con mayor libertad y pueda descender de manera óptima lo que permite obtener conciencia sobre el soplo respiratorio. “El equilibrio entre la contracción/relajación del diafragma y la musculatura abdominal determina la eficacia de la inspiración y la espiración” (Gallardo y Perez, 2008, pág. 139). En la inspiración la extrema relajación o contracción de la musculatura abdominal provocara que el diafragma no funcione eficazmente, puesto que si dicha musculatura esta en exceso relajada el diafragma regresara a su posición inicial prácticamente como en la respiración pasiva lo que causa que la presión subglótica no sea suficiente para la fonación, si las fibras musculares del abdomen se mantienen contraídas evitara la relajación de la pared abdominal por lo que el diafragma no podrá descender.

Ahora bien, si la contracción del diafragma para descender es demasiada, causara una mayor presión intraabdominal lo que hace que la aducción de las cuerdas vocales sea mayor, por lo que para producir su vibración la presión subglótica tendría que ser lo suficientemente fuerte para vencer dicha aducción haciendo que las cuerdas vocales actúen con exceso de fuerza, puesto que se verían afectadas por dos fuerzas, una que produce su aducción y otra que quiere separarlas. Todo en el cuerpo debe estar en equilibrio tanto el exceso de relajación como de tensión o contracción, produce estrés en cualquier zona del cuerpo, el manejo muscular debe ser tranquilo para producir una presión subglótica eficaz que favorezca la fonación.

El control de la espiración en el canto es básico, una presión subglótica constante, firme que permita mantener una línea melódica limpia, libre de altibajos que ayude en la producción de un sonido estable, es una de las claves para un buen canto. La musculatura abdominal debe trabajar de manera equilibrada y en función de las notas a emitir, puesto que según sean estas agudas, medias o graves la presión subglótica. En las notas que son mas agudas las cuerdas vocales debido a su tensión, oponen mayor resistencia al paso del aire, por lo cual la presión subglótica deberá ser mayor, haciendo que el diafragma deba realizar aumente la presión para vencer dicha resistencia, situación que cambia en las notas graves puesto que la tensión de las cuerdas en estas es menor, razón por la cual la presión en la salida del aire disminuirá para producir un sonido, por lo tanto la musculatura no debe estar en exceso tensa y como ya se mencionó en función del sonido que se emite, variando según necesidad la tensión, y por ende la presión.

En muchas ocasiones se suele comparar el apoyo con la forma como funciona el embolo de una jeringa y como este se desplaza a través del tubo regulando la salida del líquido que en él se encuentra, tuvo que mantener sus paredes en una posición fija, lo que permite que el embolo se mueva a libertad dentro de él, lo que permite explicar lo que debe suceder con el diafragma en su descenso, así este músculo será el embolo en la jeringa, y el tubo de esta serían los músculos abdominales, ahora bien, como claramente se observa la caja torácica tiene unos diámetros variables, y con la respiración pasiva, en la expulsión del aire estos diámetros disminuyen. El canto durante la espiración los músculos abdominales puedan ejercer control sobre el diafragma, estos deberán mantenerse en posición inspiratoria el mayor tiempo posible, simulando las paredes del tubo de la jeringa, para que de esta manera el diafragma pueda desplazarse libremente, y al final de la espiración luego de aprovechar al máximo el aire inspirado, las costillas podrán regresar a su posición de reposo.

Esta dosificación del aire es una de las bases de una buena técnica vocal, debe ser relajada y equilibrada siempre tratando de favorecer la emisión del sonido.

#### **1.7.16.18      *Resonadores***

Todas las cavidades situadas por encima de las cuerdas vocales actuaran, o pueden actuar como cajas de resonancia de la voz se habla genéricamente de cavidades supragloticas” (gallardo y Pérez, 2008 pág. 161) Estos puntos de resonancia lo que hacen es reforzar aquel sonido primario que se produce en la laringe obteniendo unas nuevas características timbricas. Existen resonadores móviles como la boca, y en ella actuaran partes como la mandíbula, la lengua los labios que le ayudaran a modificar su forma o tamaño, y también la Faringe la cual dependerá de la posición que adopte la laringe, la lengua o el velo del paladar, y otros que será fijos como las fosas nasales.

El sonido producido en las cuerdas vocales, se adapta por medio de cambios en la abertura de la boca, la colocación de la lengua o los labios, haciendo que el volumen en la cavidad bucal cambie en la voz cantada, según sea la necesidad para así poder producir sonidos agudos o graves.

Las principales cavidades de resonancia son:

- **Faringe:** Es la parte del tubo digestivo ubicado en la parte trasera de la cavidad nasal y en ella se identifican tres porciones, una nasal (rinofaringe), una oral (orofaringe) y una porción laríngea (hipofaringe). Actúa como resonador de acuerdo al tamaño que adopte, producto del movimiento de los músculos que la rodean y la laringe, así, el aire que pasa resonará con mayor o menor intensidad.
- **Velo del paladar:** Constituye el techo de la boca y la base de la cavidad nasal, el velo del paladar es fibromuscular, es movable y continúa posteriormente al paladar duro el cual quiete un esqueleto óseo. En el canto este debe estar elevado, de tal manera que separe totalmente la orofaringe de la nasofaringe tanto en vocales como en consonantes.
- **Vestíbulo de la boca labios y mejillas:** El vestíbulo de la boca es el espacio que se encuentre entre los labios y las mejillas y los arcos dentales. Por su parte los labios son pliegues musculomembranosos que se unen lateralmente formando la comisura labial, las mejillas forman la pared lateral del vestíbulo de la boca, y en cuanto a su estructura es similar a la de los labios.
- **Cavidad bucal:** Es la porción que se encuentra después de los arcos dentales, delimitada lateralmente por las mejillas y teniendo como techo al paladar duro y blando, su suelo está formado por diversos músculos que constituyen el componente principal de la lengua la que ocupará gran parte de dicha cavidad.
- **Lengua:** La lengua es un músculo con la capacidad de cambiar su forma y posición, y en ella se identifican diferentes porciones, la raíz, el cuerpo, el dorso, su cara inferior, su vértice o punta y el borde de cada lado.
- **Impostación:** “Viene a ser la manera de lograr la perfección y la pureza de la voz en todos sus registros, con la máxima naturalidad y sin esfuerzo alguno” (Perello, Caballé y Guitart 1982, pág. 120) es decir la colocación o ubicación perfecta de las cavidades de resonancia, punto en el cual se aprovecha al máximo ese sonido inicial emitido por la laringe.
- **Emisión:** Se la puede describir como la parte física del canto, tanto la boca como los órganos que en ella se encuentran ocupan un papel de suma importancia transformando el sonido, puesto que al ubicarse correctamente se logra ampliar la intensidad y modificar aspectos como el color y la sonoridad, de la posición y soltura de estos órganos bucales dependerá la libertad y facilidad en la emisión.

“Aquí el secreto del canto colocar las cavidades de resonancia para que favorezcan, aumenten, den calidad y belleza a los sonidos emitidos por los pliegues vocales”. (Perello, Caballé y Guitart 1982, pág. 109). En general cualquier movimiento por cada uno de los órganos en cuestión debe ser realizado con gran soltura y relajación recomendándose por ejemplo, que la mandíbula inferior este libre de contracciones, y tenga una movilidad con gran soltura, además de que la abertura sea la indicada según el sonido emitido, la boca que tenga una posición relajada y sin exagerar gestos de manera innecesaria, como una boca demasiado oval o con labios demasiado pronunciados hacia adelante ya que cada movimiento o posición antiestéticos pueden producir sonidos no muy favorables. La lengua debe estar blanda y pasiva en notas largas o sonidos extensos, y fácil de manera para la articulación y que siempre regrese a su posición inicial, el cual es en el suelo bucal apoyándose en la cara posterior de los incisivos inferiores, la rigidez de la lengua dificulta el ascenso de la voz. El velo del paladar debe permanecer elevado durante todo el canto, excepto claro esta, en la pronunciación de fonemas nasales. Y por ultimo los labios, el siempre mantenerlos con gran soltura y firmeza puesto que son vitales para la pronunciación, teniendo en cuenta que el sonido no depende de ninguna contracción facial, evitando cualquier tipo de mueca.

## ANALISIS MUSICAL

### 1.8 Die SchöneMüllerin – Franz Schubert

La bella Molinera es uno de los dos ciclos escritos por Franz Schubert, siendo el primero de ellos. Este compuesto por Veinte Lieder con textos del poeta alemán Wilhelm Müller, quien por su parte desarrollo varios escritos como poeta, aunque se lo conoce por la inclusión de sus textos dentro de las composiciones de Schubert.

El ciclo la bella molinera se desarrolla mediante la inclusión de veinte poemas que se entrelazan contando cada uno pequeñas secciones o momentos de una sola historia. En el se narra la historia del molinero desde la manera como llega al punto donde se encuentra la razón del ciclo, la molinera, como queda encantado con ella hasta el punto donde se genera la traición y se ve abandonado por ella, quedando solo observando como su amor finalmente muere y desaparece.

En este ciclo se trabajan temas de uso común en las composiciones de Franz Schubert, como es el caso de la naturaleza y los temas fantásticos presentados en la relación que existe entre el molinero y el arroyo, donde este ultimo cobra un papel fundamental siendo a lo largo del ciclo quien guía al molinero hacia la joven, y quien lo ayuda y recibe cuando todo ha terminado.

Y como característico en los lieder de Schubert la unión entre la melodía el texto y el piano describiendo, estados de animo, personajes y hasta el escenario de cada situación.

Los lieder de este ciclo a interpretar son:

- 3. Halt!
- 4. Danksagung an den Bach.
- 5. Am Feiderabend.
- 18. Trokne Blumen.
- 19. Der Muller und der Bach.

#### 1.8.1 III. Halt!

Tonalidad: C

1) I; 2) I; 3) V4; 4) V; 5) v; 6) v; 7) V(4)/V; 8) V/V; 9) #vii°/vi, vi; 10) ii6/5, V; 11) I. Final de introducción del piano, en el quinto compás hay un cambio modal del acorde de dominante.

12) I, I(5+); 13) vi; 14) vi, V7/IV; 15) IV; 16) IV, IV(5+); 17) ii, 18) V7, I6/4; 19) V, I; 20) V7, I6/4; 21) V, I; 22) V. Final de la primera frase, donde el final de la segunda semifrase (compases 18 y 19) se repite dos veces. Cadencia plagal hacia el acorde de dominante.

23) V2/V; 24) V6; 25) V6; 26) V2/V; 27) V2/V; 28) V6; 29) V6; 30) V/V. Final de segunda frase. Frase cuadrada, primer semifrase igual a la segunda. Armonía alrededor del acorde de dominante.

31) ii; 32) ii, ii-; 33) V7; 34) ii; 35) ii, ii-; 36) V7(4-3); 37) V7. Final de tercera frase, regreso a la tonalidad original.

38) I, V; 39) I; 40) I, V; 41) I; 42) I, V; 43) I; 44) I, V; 45) I, I(5+). Final de cuarta frase. Frase cuadrada, primer semifrase igual a la segunda.

46) IV, IV(5+); 47) ii; 48) ii-6, V7; 49) I, I(5+); 50) IV, IV(5+); 51) ii; 52) V7; 53) I; 54) vii°; 55) I; 56) vii°; 57) I; 58) I; 59) I; 60) I. Final de quinta frase. La primera semifrase comparte el mismo texto con la segunda y melodía y armonía se parecen. La ultima parte del texto (¿war es alsogemeint?) se repite dos veces, y la nota do funciona como pedal en la mano izquierda del piano. Últimos cuatro compases de la obra como coda.

El tema trabaja una sola idea, y es la emoción de quien encuentra un lugar para trabajar, por lo cual la melodía a diferencia de otras tiene una sola idea en el motivo trabajado por el acompañamiento en el piano, el cual por medio de su rítmica alegre y en constante movimiento sugiere en el mismo el movimiento del molino.

Este lied presenta una formación sencilla en comparación a otros lieder trabajados por Schubert, donde el manejo variado de personajes bajo distintos estados provoca en dichas composiciones varias sensaciones los cuales se desarrollan desde el trabajo melódico, rítmico y armónico.

Aquí por el contrario al ser una sola idea la trabajada por el texto, la tonalidad básicamente se mantiene y el estado que presenta la melodía no cambia en gran medida siguiendo la dirección que sugiere el texto; por su parte la rítmica manejada en la armonía describe como es usual el paisaje que como se dijo anteriormente es el molino.

### 1.8.1.1 *Texto*

Eine Mühle seh ich blinken  
Aus den Erlen heraus,  
Durch Rauschen und Singen  
Bricht Rädergebraus.

Percibo un molino entre los álamos,  
Y oigo el ruido de sus ruedas,  
entre mi canto  
y el murmullo del arroyo.

Ei willkommen, ei willkommen,  
Süßer Mühlengesang!  
Und das Haus, wie so traulich!  
Und die Fenster, wie blank!

¡Bien hallado, bienvenido seas,  
dulce canto del molino!  
¡Qué linda es la casa!  
¡Cómo relucen los cristales de sus  
ventanas!

Und die Sonne, wie helle  
Vom Himmel sie scheint!  
Ei, Bächlein, liebes Bächlein,  
War es also gemeint?

¡Y cómo los ardientes rayos del sol  
iluminan todo el firmamento!  
Oh arroyo, querido arroyuelo,  
¿es eso lo que tú me querías sugerir?

### 1.8.2 **IV. Danksagung an den Bach.**

Tonalidad: G

1) I, V7; 2) I, V7; 3) I, V7; 4) I, V, I. Introducción del piano.

5) I, V7; 6) I, V7; 7) I, V7; 8) I, V7; 9) I, V7; 10) I, V6. Final de primera frase, la armonía es casi igual a la de la primera parte.

11) V7/V, V; 12) V7/IV, IV; 13) V6/vi, ii; 14) V6/vi, ii; 15) V6, I; 16) I, V7; 17) I, V7; 18) I. Final de la segunda frase. Final del primer periodo. Compases 16 y 17 iguales a 8 y 9.

18) I, V; 19) I, V; 20) I, V; 21) I, V, I. Transición de piano solo, realizando algo muy parecido a la introducción.

22) i, V7; 23) i, V7; 24) I, V6; 25) V/bIII, bIII; 26) V/bIII, bIII. Final de la tercera frase. Préstamo de acordes del modo paralelo menor de tónica. Intercambio modal.

27) V6/5, I(4); 28) V6/5, I; 29) V7/IV; 30) V(6/5)/ii, ii; 31)V6, I; 32) V6/5, I. Final del segundo periodo. Movimiento armónico con dominantes auxiliares. Recuperación de la tonica original de la obra.

33) I, V7; 34) I, V7; 35) I, V7; 36) I, V7; 37) I, V7; 38) I, V6. Reexposición de la primera frase de la obra, donde compases 33 al 38 son musicalmente muy similares a 5 al 10.

39) I, V7; 40) I, V7; 41) I, V, I. Coda de la obra. Compases 39 al 41 son iguales a 2 al 4. Forma de la obra: Introducción, a, transición, b, transición, a', coda.

El texto en el presente lied, representa algo característico en Schubert, mencionado en puntos anteriores y plasmados de igual manera en el desarrollo de otros lied a analizar, y es como el cambio de tonalidad de G mayor a G menor sugiere en este caso un cambio en el estado de animo del molinero, siendo en la primera parte aunque expectante, también alegre, como se observa en el siguiente fragmento del texto.

### ***1.8.2.1 Texto***

War es also gemeint,	¿Era eso, encantador amigo,
Mein rauschender Freund?	lo que querías expresar?
Dein Singen, dein Klingen,	Tus cantos, tus murmullos,
War es also gemeint?	¿querían decir eso?
Zur Müllerin hin!	¡A casa de la molinera!
So lautet der Sinn.	¿He acertado?
Gelt, hab' ich's verstanden?	¿Te he comprendido bien?
Zur Müllerin hin!	¡A casa de la molinera!

Mientras que en la segunda parte la tonalidad de G menor representa el temor el temor que siente el molinero al saber que tal vez es engañado, aunque por otro lado tanto el piano como el manejo melódico conservan el mismo motivo rítmico.

Hat sie dich geschickt?	Das möchte ich noch wissen,
Oder hast mich berückt?	Ob sie dich geschickt.

Nun wie's auch mag sein,	si ella te ha enviado.
Ich gebe mich drein:	Pero, de cualquier forma,
Was ich such, hab ich funden,	me conformo,
Wie's immer mag sein.	sea lo que fuere,
¿Te ha enviado ella?	encontré lo que ansiaba.
¿O me has engañado al traerme aquí?	
Me agradaría saber	

Finalmente, el molinero deja aun lado sus prejuicios y acepta su suerte pues encontró trabajo, sin importar si es la molinera quien lo buscaba o no, por lo cual en el trabajo armónico esto sugiere el cambio a la tonalidad inicial de g lo que representa el cambio al estado de ánimo inicial.

Nach Arbeit ich frug,	Buscaba trabajo
Nun hab ich genug	y de sobra lo encontré;
Für die Hände, fürs Herze	bastante para mis brazos
Vollauf genug!	y mucho más para el corazón

### 1.8.3 V. Am Feierabend

Tonalidad: La menor.

1)i, i6; 2) iiø6/5; 3)V(4), Fr; 4) V; 5)‘V’;6) ‘V’; 7) i. Introducción del piano, en los dos últimos compases de ésta se emplea la escala menor armónica.

8)i, i6; 9) V6/5, V7; 10)i, iv; 11) V, V6; 12)V2/V 13) V6; 14) V2/V; 15) V6. Final de la primera frase. Semicadencia autentica, alcanzada por su dominante auxiliar.

16) I, V4/3; 17) I6; 18) I, V4/3; 19) I6; 20) i6 21) V7/V, V6/5; 22) I, IV; 23) I6/4, V7; 24) I. Final de la segunda frase. Final del primer periodo. Intercambio modal con acordes de la tonalidad paralela mayor.

25) i. Compás de piano solo que establece de nuevo la tónica en la menor.

26) i; 27) i; 28) V(6/5)/III 29) III, V(6/5)/III; 30) III, V(6/5)/iv 31)iv, V(6/5)/III; 32) III, V; 33) VI7, V6; 34) I, V; 35) ‘VI7’ IV7/C, V7; 36) I. Final de la tercera frase en compás 34, con

repetición de texto en 35 y 36. El acorde del primer tiempo de compás 35 es el pivote para dirigir la armonía a la tonalidad relativa mayor de la menor. Cadencia auténtica

36) I, V4/3; 37) I, V; 38) I, V4/3; 39) I, V; 40) I, V; 41) V/ii, 'ii' i/Dm; 42) i, V6/4; 43)i, V; 44)i, V; 45) V(4)/III, III.Final de la cuarta frase. Modulación hacia Re menor en el compás 41 a través de acorde pivote.

46) III; 47) III; 48) V7/III; 49) III; 50) V7/III; 51) III; 52) VI; 53) VI; 54) ii-6; 55) i6/4, V7; 56)i, N6; 57) ii-6 58) i6/4, V7; 59) 'i'iv/Am, ii-; 60) V6, V7.Final de la quinta frase. Desarrollo armónico sobre el acorde relativo mayor de re menor. En el final, recuperación de la tonalidad original a través de una modulación por acorde pivote (primer tiempo de compás 59. Presencia de cadencial antes de la semicadencia auténtica.

61)i, i6; 62) V6, V7; 63)i, iv; 64) V, V6; 65) V2/V; 66) V6; 67) V2/V; 68) V6, V6/5.Reexposición de lo escuchado en la primera frase. Repetición exacta de lo escuchado entre compases 8 al 14 en compases 61 a 67. Cadencia sobre el acorde de dominante.

69)i; 70) ii-, V7/III; 71) III, ii-6; 72) i6, V7; 73) I, V6/5; 74)i; 75) ii-, V7/III; 76) III, ii-6; 77) i6, V7; 78)i. Repetición del texto de la segunda semifrase de la primera parte de la obra (dass die schöneMüllerin). La musica de los compases 69 a 72 se repite inmediatamente. Cadencia auténtica.

79) V7; 80) V7; 81) i; 82) i 83) V7; 84) V7; 85) i; 86) i; 87) i; 88) I, V7; 89) i.Coda de la obra, donde la nota larga la es una especie de pedal en ese sector. Forma de la obra: Introducción, a, b, c, a', coda.

El texto en este lied sigue distintos estados definidos por las secciones que se desarrolla musicalmente, el primero esta representado por la primera parte del poema en donde el molinero ansia poder hacer mas del trabajo necesario para así llamar la atención de la molinera, expresándose con enojo y frustración, intensión con la cual debe ser abordado el acercamiento vocal. En este punto el piano esta centrado en la descripción del trabajo que quiere realizar el molinero y le produce frustración, y es el hacer girar las ruedas, por lo que este representa en su desarrollo la sucesión de semicorcheas dentro del compas de 6/8 lo que presentaría precisamente el girar del molino.

### **1.8.3.1 Texto**

Hätt ich tausend	¡Desearía tener
Arme zu rühren!	mil brazos para el trabajo!
Könnt ich brausend	¡Quisiera poder hacer
Die Räder führen!	girar las ruedas!
Könnt ich wehen	¡Desearla poder,
Durch alle Haine!	al igual que el viento,
Könnt ich drehen	surcar los campos
Alle Steine!	y remover las piedras!
Daß die schöne Müllerin	Y así, la hermosa molinera percibiría
Merkte meinen treuen Sinn!	la pasión de mi fiel amor.

Seguido a esto se presenta la segunda estrofa, la cual se desarrolla en la segunda sección, la que presenta un carácter distinto, descrito en el texto por la decepción que siente al saber lo común que puede ser su persona frente a los ojos de la molinera, por lo cual se presenta un manejo rítmico distinto en el piano y de igual manera en la melodía, la cual cambian de un estado agitado presentado en la primera sección a un manejo pausado en la segunda, pero que mantiene su intensidad y motivo rítmico, lo que traduce un cambio de intención para representar la frustración.

Ach, wie ist mein Arm so schwach!	¡Ah, pero mis brazos son tan débiles!
Was ich hebe, was ich trage,	Todo lo que puedo levantar, llevar,
Was ich schneide, was ich schlage,	cortar y mover,
Jeder Knappe tut mir's nach.	puede hacerlo cualquier camarada.
Und da sitz ich in der großen Runde,	Y cuando al llegar la noche
In der stillen kühlen Feierstunde,	cesa el trabajo,

Seguido de lo anterior se presenta una tercera sección, que como se viene desarrollando en el lied, representa un cambio en el texto, esta vez representado por la noche que llega después del trabajo y la recompensa que se obtiene, siendo esta el saludo de la molinera, aquí el piano maneja su acompañamiento acordes que en su mayoría ocupan la totalidad del compás, lo que podría traducirse en el cansancio después de arduo día de trabajo, punto que

también es descrito por la melodía, y en muchas interpretaciones en esta sección se presentan un cambio en el tempo, precisamente para establecer mas el mensaje sugerido por el texto.

Und der Meister spricht zu allen:	el amo nos dice a todos:
Euer Werk hat mir gefallen;	Estoy satisfecho de vuestra labor;
Und das liebe Mädchen sagt	y la amada niña nos desea
Allen eine gute Nacht.	a todas las buenas noches.

Finalmente, en la ultima sección se realiza un regreso al texto original lo que hace que se regrese al lo desarrollado por la primera sección.

#### 1.8.4 XVIII. Trockne Blumen

Tonalidad: Mi menor.

1) i; 2) i. Establecimiento de la tonalidad.

3) i; 4) i; 5) III<sup>6</sup>/4, iii<sup>6</sup>/4; 6) V/III, III; 7) i; 8) i; 9) III<sup>6</sup>/4, iii<sup>6</sup>/4; 10) V/III, III; 11) V, I; 12) V/III, III; 13) V, i; 14) It, V; 15) It, V; 16) V. Final de primera frase. Primera semifrase cuadrada. Semicadencia auténtica.

17) i; 18) i; 19) III<sup>6</sup>/4, iii<sup>6</sup>/4; 20) V/III, III; 21) i; 22) i; 23) III<sup>6</sup>/4, iii<sup>6</sup>/4; 24) V/III, III; 25) V, I; 26) V/III, III; 27) V, I; 28) iv, V; 29) It, V; 30) V, I<sup>6</sup>. Final de segunda frase. Final de primer periodo. Repetición musical de compases 3 al 13 en compases 17 al 27. Armonía se dirige a la tonalidad paralela mayor de la tónica por cambio modal. Cadencia auténtica.

31) V, I<sup>6</sup>; 32) V, I<sup>6</sup>; 33) V/vi, vi; 34) V/vi, vi; 35) vii<sup>o</sup>/V, I<sup>6</sup>/4, I<sup>6</sup>; 36) vii<sup>o</sup>/V, I<sup>6</sup>/4, I<sup>6</sup>; 37) vi, I<sup>6</sup>/4; 38) V7, I; 39) V, I<sup>6</sup>. Final de la tercera frase. Cadencia auténtica con previo cadencial.

40) V, I<sup>6</sup>; 41) V, I<sup>6</sup>; 42) V/vi, vi; 43) V/vi, vi; 44) vii<sup>o</sup>/V, I<sup>6</sup>/4, I<sup>6</sup>; 45) vii<sup>o</sup>/V, I<sup>6</sup>/4, I<sup>6</sup>; 46) vi, I<sup>6</sup>/4; 47) V7, I; 48) I(4), V7, I; 49) I(4), V7, I; 50) vi, I<sup>6</sup>/4; 51) V7, I; 52) V7, I;. Final de la cuarta frase. Repetición musical exacta de compases 31 a 38 en compases 40 a 47. Cadencia auténtica, antecedida de cadencial. Final del segundo periodo.

53) V7, I, I; 54) V7(b9), i<sup>6</sup>; 55) V7(b9), i<sup>6</sup>; 56) V7(b9), i<sup>6</sup>; 57) i. Coda de la obra, recuperación de la tonalidad original a través de cambio modal hacia la paralela menor de Mi.

El poema, en este punto del ciclo ya presenta una historia avanzada en la que el amor del molinero y la molinera ha muerto y habla precisamente de las flores que a ese amor llevara, presenta como en la mayoría de los poemas en este ciclo dos partes que como se puede ver están representadas en periodos descritos, como bien se dijo la primera parte esta llena de melancolía donde las flores evocan el recuerdo de aquel amor que ya no existe por lo cual la primera sección esta escrita en la tonalidad de Mi menor.

#### *1.8.4.1 Texto*

Ihr Blümlein alle,  
die sie mir gab,  
Euch soll man legen  
mit mir ins Grab.

Wie seht ihr alle  
mich an so weh,  
Als ob ihr wüßtet,  
wie mir gescheh!  
Todas las flores  
que ella me dio  
deseo que me acompañen  
a la tumba.

¡Qué apenadas  
me contemplan  
como si supieran  
lo que me pasa!

Ihr Blümlein alle,  
wie welk, wie blaß?  
Ihr Blümlein alle,

wovon so naß?

Ach, Tränen machen  
Nicht maiengrün,  
Machen tote Liebe  
Nicht wieder blühn.

Und Lenz wird kommen,  
und Winter wird gehn,  
Und Blümlein werden  
im Grase stehn.

Und Blümlein liegen  
in meinem Grab,  
Die Blümlein alle,  
die sie mir gab.

¡Pobres florecidas,  
qué marchitas y qué pálidas!

Pobres florecillas,  
¿cómo es que estáis tan húmedas?

¡Ay, las lágrimas no os harán brotar  
 con el verdor de mayo  
 ni lograrán revivir lorecido  
 el amor muerto!

Llegará la primavera  
 y pasará el invierno,

la hierba se llenará  
 de flores.

Y en la tumba  
 me acompañarán todas,  
 todas las florecillas  
 que ella me dio.

Mientras que la segunda parte descrita en las dos últimas estrofas, surge una aceptación hacia lo sucedido por lo cual permite ver el ver la vida con mayor esperanza, representando dichas secciones en la tonalidad de MI mayor, y no solo eso, si no en contraste con la anterior existe más riqueza rítmica tanto en la melodía como en el piano, al igual que en la armonía.

Und wenn sie wandelt  
 am Hügel vorbei  
 Und denkt im Herzen:  
 Der meint' es treu!

Dann, Blümlein alle,  
 heraus, heraus!  
 Der Mai ist kommen,  
 der Winter ist aus

Y cuando pase  
 por allí cerca,  
 le recordará el corazón  
 ¡Qué fiel me fue!

Entonces, florecillas,  
 ¡surgid, brotad!  
 Llegó mayo,  
 murió el invierno.

### 1.8.5 XIX. Der Müller und der Bach

Tonalidad: Sol menor.

1) i; 2) i. Establecimiento de la tonalidad de la obra.

3) i; 4) V; 5) V; 6) i; 7) i; 8) N6; 9) V; 10) i. Final de la primera frase. Frase cuadrada.

Cadencia napolitana.

11) V/iv; 12)iv; 13) V/III; 14) III; 15) i; 16) N6; 17)vii°/V 18) V; 19) V. Final de segunda frase.

20) i; 21) V; 22) V; 23) i; 24) i; 25) N6; 26) V; 27) i; 28) i. Repetición musical exacta de la primera frase con texto diferente. Cadencia napolitana. Final del primer periodo.

29) V7/IV; 30) IV; 31) V7/V; 32) V; 33) V6/5; 34) I; 35) V4/3; 36) I; 37) V7; 38) I, vi; 39) I6/4, V; 40) I. Final de tercera frase. Armonía se dirige a la tonalidad paralela mayor a través de un cambio modal. Cadencial entre compases 39 y 40.

41)V(6/5)/V; 42) V; 43) V(4/3)/V; 44) V; 45) V(6/5)/V; 46) V; 47) V(4/3)/V;48) V. Final de cuarta frase, armonía en torno al acorde de dominante. Semicadencia auténtica.

49) V7/IV; 50) IV; 51) V7/V; 52) V; 53) V6/5; 54) I; 55) V4/3; 56) I; 57) V7; 58) I, vi; 59) I6/4, V; 60) I. 61)i. Repetición musical de compases 29 al 40. Final del segundo periodo. En compás 60, cambio modal a sol menor para volver momentáneamente a la tonalidad original del aria.

62) i; 63) V;64) V; 65) i; 66) i; 67) N6; 68)vii°/V; 69) V; 70) V. Reexposición variada de la primera parte del aria.

71) V7/iv; 72)iv; 73) V7/III; 74) III; 75) I6; 76) ii6/5; 77) V7; 78) I; 79) I6; 80) ii6/5; 81) V7; 82) I. En los primeros cuatro compases de esta parte, repetición de la armonía de compases 11 al 14. La siguiente semifrase (compases 75 a 78) se repite exactamente dos veces. Se cambia de tonalidad a sol mayor por medio de cambio modal. Cadencia auténtica.

83) V7; 84) I; 85) V7; 86) I; 87) I;88)I; 89) I. La coda tiene nota pedal sol. Forma de la obra: a, b, a'. Lied ternario.

En cuanto al poema, posee dos personajes protagonistas, los cuales son dueños cada uno de una sección en el lied, primero en la sección a pertenece al Molinero, quien desdichado y en agonía por la muerte del amor se ve envuelto en un aura melancolía, descrita en la primera parte bajo la tonalidad de sol menor. Esta sección podría decirse que dentro de su armonía y manejo rítmico melódico representan totalmente al molinero.

### ***1.8.5.1 Texto***

Der Müller:

Wo ein treues Herze

in Liebe vergeht,

Da welken die Lilien

auf jedem Beet;

Da muß in die Wolken

der Vollmond gehn,

Damit seine Tränen

die Menschen nicht sehn;

Da halten die Englein

die Augen sich zu

Und schluchzen und singen

die Seele zur Ruh.

El molinero:

Donde un leal corazón

muere de amor

se marchitan los lirios

de todos los jardines;

la luna, en su plenitud,

se oculta tras las nubes

para que los hombres

no vean sus lágrimas;

los angelitos se cubren los ojos y,

entre sollozos,

cantan para adormecer

el desconsuelo del alma.

La segunda sección es la correspondiente al arroyo, en la cual a ver a su amigo el molinero desconsolado y al borde de la desesperación, lo anima, y son las palabras de esperanza que le presenta las que se reflejan en la nueva tonalidad presentada y por supuesto en el cambio rítmico desarrollado por el piano y la melodía, los cuales de igual manera que lo presentado en la primera sección representa al molinero, lo musicalmente expuesto en la presente representa al arrollo.

### *1.8.5.2 Texto*

Der Bach:

Und wenn sich die Liebe

dem Schmerz entringt,

Ein Sternlein, ein neues,

am Himmel erblinkt;

Da springen drei Rosen,

halb rot und halb weiß,

Die welken nicht wieder,

aus Dornenreis.

Und die Engelein schneiden

Die Flügel sich ab

und gehn alle Morgen

Zur Erde herab.

El arroyo:

Pero cuando el amor  
 domina victorioso al dolor,  
 brilla en el cielo  
 una estrellita nunca vista;  
  
 en las ramas del espino  
 brotan tres rosas

medio rosas, medio blancas,  
 que jamás vuelven a marchitarse.

Y los angelitos  
 se arrancan sus alas  
 y todas las mañanas  
 descienden a la tierra.

Y finalmente en la tercera sección, se regresa al tema inicial, en tonalidad menor, tonalidad que le pertenece al Molinero, pero esta vez con un toque distinto puesto que en esta sección del poema el molinero se siente reanimado por las palabras de arroyo, por lo cual, existe una combinación entre la tonalidad de sol mayor y sol menor, que presenta este contraste en el personaje que representa el molinero, el cual se ha visto influenciado por las palabras de arroyo, lo que según se ha explicado también se ve reflejado en la armonía.

Der Müller:

Ach Bächlein, liebes Bächlein,  
 Du meinst es so gut!  
 Ach Bächlein, aber weißt du,  
 wie Liebe tut?

Ach unten, da unten  
 die kühle Ruh!

Ach Bächlein, liebes Bächlein,  
 So singe nur zu.!  
 El molinero:

¡Oh, arroyo, querido arroyuelo,  
 qué bueno eres!

Oh, arroyuelo.

¿sabes lo que es el amor quizás?

¡Ah qué fresco reposo  
 ofrece tu lecho!

¡Arroyo, querido arroyo, canta  
 siempre,  
 no interrumpas tu canción

### 1.8.6 Melodie

Aunque de alguna manera tiene sus inicios en las llamadas chanson, la cual era una forma de composición menor, la melodie es una respuesta francesa de la forma de composición del lied alemán, pues comparte mas con ella que con su predecesora francesa. La Melodie en la versión de Fauré, Debussy, y sobre todo Duparc encuentra aquel punto característico que ya poseía el lied alemán desde inicios de siglo XIX con Schubert, aquel punto en el que el piano se eleva a un estado mas alto que el solo acompañar y empieza a crear escenarios adecuados para el texto, y la melodía realizada por la voz se une con el texto delineando sus personajes o situaciones. Por otro lado, la composición realizada en Francia a inicios de siglo, era un pequeño acercamiento compositivo, basados en textos amorosos, con acompañamientos donde el piano no realizaba mayor intervención.

Hay que resaltar las inclinaciones compositivas de Henri Duparc, las cuales estaban más del lado de Lied de Schubert y Schumann, por lo que en la forma de composición de sus Melodie se encuentran rastros de la forma compositiva de estos músicos alemanes. Cabe resaltar que la temática abordada por el Lied alemán esta mas cercana a aquellos poemas desarrolladas en pleno auge del romanticismo, mientras que la literatura francesa en la segunda mitad del siglo XIX ya estaba mas cerca del simbolismo, por lo que sus poemas poseían una forma distinta de expresión.

### 1.8.7 Chanson triste – Henri Duparc

Tonalidad: Mi bemol mayor

1) I. Compás de introducción.

2) V7(4-3) con nota pedal mi bemol; 3) I9-8, IV6-5; 4) V7(4-3), I9-8; 5) V6/5(4-3), I9-8.

Final de la primera frase. Cadencia auténtica.

6) I6, IV7; 7) vii<sup>o</sup>-6/5, V7/vi, ii7, V7; cadencia evitada entre segundo y tercer tiempo, 8) I, V7(4-3) con nota pedal mi bemol; 9) V7(4-3) con nota pedal mi bemol, I9-8. Final de segunda frase. Final primer periodo.

10) I, I6, IV; 11) ii6/5, V7/vi. Dos compases de piano solo.

12) V7/vi, vi7, V7/iii; 13) V4/3, ii7; 14) V7, V2; 15) I6, 'i6'/vi6/F#, IV6/4. IV6, 16) I6/4, V7(4-3) 17) I9-8, V7(4-3). Final de la tercera frase. Modulaci3n a fa sostenido mayor mediante cambio modal (de Eb a Ebm) y acorde pivote por enarmonía (Ebm como D#m). Cadencia aut3ntica.

18) I, viø6, V7/V; 19) V7, I, V/vi. Dos compases de piano solo como transici3n. En tercer tiempo de compás 19, el Bb7 se lo toma en el análisis como enarm3nico de A#7.

20)V/vi, ii; 21) V, V/D; 22) I, V, V6/5; 23) vi4/3, V, I, I6, viø; 24) viø4/3, V(5+)/V/Eb, bvii°4/3. Final de cuarta frase. El movimiento arm3nico en esta parte de la obra es significativo e inestable, generando mucha tensi3n. Final segundo periodo.

25) bvii°4/3; 26) V2, I6, IV; 27) V7(4-3), I9-8. Final de quinta frase. En este sector se recupera la tonalidad original de la obra, gracias a la ambigüedad ofrecida por el acorde disminuido. Un retorno al movimiento arm3nico del principio de la obra. Cadencia aut3ntica.

28) V9(#11), V7, I; 29)V9(#11), V7, I; 30) I6, N7/V; 31) V7(4), ii7; 32) V7; 33) I, V7(4-3); 34) I9-8, V9. Final de sexta frase. Final de tercer periodo

35) I, V9; 36) I; 37) I. Coda de la obra. Forma: a, b, a'. Lied ternario.

La interpretaci3n debe realizarse con gran manejo de la línea, que al ser desarrollada sobre un compas compuesto se debe evitar golpes innecesarios en el tempo, para que se desarrolle sin sobresaltos, esto requiere por lo tanto buen manejo respiratorio, lo que traduciría en un apoyo firme para la delicadeza de la pieza

El texto llamado de la misma manera Chanson triste fue realizado por Henri Cazalis, aunque poseía algunos seudónimos, como el presentado en la partitura usada para este proyecto en la que se ubica el nombre de Jean Lahor, siendo también conocido como Jean Caselli.

Este poeta y también medico francés pertenecía al simbolismo de su país, estilo literario que presentaba al mundo como un misterio que se debía descifrar, encontrando la correspondencia existente entre todo lo que de el hace parte.

El texto a diferencia de las canciones alemanas de Schubert, no presenta más que un solo estado, pero haciendo referencia a aquellos lied en los que la melodía se reinventa a ella misma presentando una línea que presenta un crecimiento conforme avanza la pieza, y aunque por la divisi3n de sus secciones se exponen ideas melódicas posteriores, la intenci3n que pide el textos es de crecimiento constante lo cual también va de la mano con el trabajo arm3nico presentado.

### 1.8.7.1 *texto*

Dans ton coeur dort un clair de lune,  
 Un doux clair de lune d'été,  
 Et pour fuir la vie importune,  
 Je me noierai dans ta clarté.

J'oublierai les douleurs passées,  
 Mon amour, quand tu berceras  
 Mon triste coeur et mes pensées  
 Dans le calme aimant de tes bras.  
 Tu prendras ma tête malade,  
 Oh! quelquefois, sur tes genoux,  
 Et lui diras une ballade

En tu corazón descansa la luz de la  
 luna,  
 Una dulce luna clara de verano,  
 Y para escapar de las preocupaciones  
 de la vida  
 Me hundiré en tu claridad.

Me olvidaré tristezas pasadas,  
 Mi amor ...cuando acunes  
 Mi triste corazón y mis pensamientos  
 En la calma amorosa de tus brazos.  
 Dejarás descansar mi cabeza  
 enferma,  
 ¡Oh! a veces en tu regazo,  
 Y recitarás una balada  
 Qui semblera parler de nous;  
 Et dans tes yeux pleins de tristesse,  
 Dans tes yeux alors je boirai  
 Tant de baisers et de tendresses  
 Que peut-être je guérirai.

que parecerá hablar sobre nosotros;  
 Y de tus ojos llenos de tristeza,  
 Tomaré Tantos besos y tanto amor  
 que quizás me pueda curar...

### 1.8.8 **L'invitation au Voyage – Henri Duparc**

Tonalidad: Do menor.

1) i; 2) Fr; 3) i. Introducción de la obra.

4) Fr; 5)i; 6) Fr; 7)i; 8) iiø4/3; 9) I; 10) I;

11)i(6+); 12)iiø6/5; 13) i(6+); 14) iiø6/5; 15)iiø6/5; 16)vø. Final de primera frase, de comienzo anacrúsico. Movimiento musical oscilante entre acordes semidisminuidos.

17)iiø6/5; 18) vø. Dos compases de piano solo, repetición de los dos últimos acordes interpretados.

19)iiø, vii°; 20) iiiø4/3; 21)iiø, vii°;22)iiiø4/3; 23) I(b7); 24) #viø;

25) Fr; 26) i6/4; 27) Fr; 28) i6/4; 29)iiø4/3; 30) I; 31) I. Final de segunda frase. Final de primer periodo. Movimiento musical que reposa sobre el acorde paralelo mayor de la tonalidad de la melodie.

32)#viø; 33)iiø; 34)I(4); 35) I; 36) i(6+); 37) iiø;38) I(4); 39) I.Recopilación de acordes anteriormente escuchados alrededor de do mayor. Final de transición

40) i;41) Fr. Reexposición de la introducción de la obra.

42)i; 43) Fr; 44)i; 45) Fr; 46)i; 47)iiø4/3; 48)I; 49) I;

50)i(6+); 51)iiø 52) i(6+); 53) V7/V; 54)‘V6/4’ I(6/4)/G 55) vi2; 56) V(2-3); 57) I. Final de frase, en la primera parte (compases 42 a 52) se reexpone la primera frase musical de la obra, con variaciones. Compases 53 y 54, momento modulatorio a la dominante de la tonalidad principal por medio de dominante auxiliar.

58) I9(13); 59)i-; 60)I9(13); 61)i-; 62) V6/5; 63) V6/5;64)‘Ib9’ V9(6/5)/C; 65) viiø6/5, ii7;

66) Fr, V9(4), Fr; 67)i(11); 68) Fr; 69)i(11); 70)iiø; 71) I; 72) I(9). Bordadura inferior de la tercera y quinta del acorde en compases 59 y 61. Armonía compleja, rica en cromatismo. En compás 64, retorno a la tonalidad de do mayor, que no es totalmente establecida sino hasta el compás 71.

73)I(9); 74) I(6). Establecimiento del nuevo centro tonal.

75) i; 76)iiø; 77)ii(11); 78) I(6/9);79) i; 80) iiø; 81) ii(11); 82) I(6/9); La primera semifrase de cuatro compases se repite armónicamente con diferente melodía.

83)I(6/9); 84)I(6/9); 85)I(6/9); 86)I(6/9); 87)I(6/9); 88) I; 89) I. Coda de la obra.Forma: a, b, a', c.

Una de las grandes muestras compositivas de Henri Duparc, compuesta en base a uno de los poemas de Charles Baudelaire con el mismo nombre, logra por medio de la armonía y el manejo melódico expresar el misterio que encarna el poema, llegando al nivel de las canciones alemanas de Schumann o Schubert, puesto que evoca el misticismo que solicita el poema en el manejo del piano, fundiéndose de manera adecuada con las insinuaciones del texto escrito por Baudelaire.

El texto insinúa un lugar utópico donde vivir a manera de sueño, Duparc describe aquel lugar utópico en ese estado de somnolencia en el piano por medio del movimiento constante de

semicorcheas y que, con el manejo que se le da a la armonía resalta aun mas el misterio que trae consigo el sueño. La melodía se mueve encima del desarrollo rítmico armónico como si esta flotara, y justo la melodía es quien describe el misterio que representa ese lugar ilusorio, por medio de los intervalos, la rítmica, las progresiones melódicas etc.

Cabe destacar un hecho importante y es que Duparc ha elegido suprimir la segunda estrofa para la adaptación musical del poema en el presente lied. (El fragmento resaltado tanto en el texto en francés como en español representa la sección suprimida para la composición de la melodie)

### **1.8.9 L'invitation au voyage**

Mon enfant, ma soeur,  
 Songe à la douceur  
 D'aller là-bas vivre ensemble!  
 Aimer à loisir,  
 Aimer et mourir  
 Au pays qui te ressemble!  
 Les soleils mouillés  
 De ces ciels brouillés  
 Pour mon esprit ont les charmes  
 Si mystérieux  
 De tes traîtres yeux,  
 Brillant à travers leurs larmes.  
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.  
**Des meubles luisants,**  
**Polis par les ans,**  
**Décoreraient notre chambre;**  
**Les plus rares fleurs**  
**Mêlant leurs odeurs**  
**Aux vagues senteurs de l'ambre,**

**Les riches plafonds,**  
**Les miroirs profonds,**  
**La splendeur orientale,**  
**Tout y parlerait**  
**À l'âme en secret**  
**Sa douce langue natale.**  
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.  
 Vois sur ces canaux  
 Dormir ces vaisseaux  
 Dont l'humeur est vagabonde;  
 C'est pour assouvir  
 Ton moindre désir  
 Qu'ils viennent du bout du monde.  
 — Les soleils couchants  
 Revêtent les champs,  
 Les canaux, la ville entière,  
 D'hyacinthe et d'or;  
 Le monde s'endort  
 Dans une chaude lumière.  
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.

### ***1.8.9.1 Traducción al español***

La invitación al viaje  
 Mi niña, mi hermana,  
 ¡Piensa en la dulzura  
 ¡De vivir allá juntos!  
 Amar libremente,  
 ¡Amar y morir

¡En el país que a ti se parece!  
Los soles llorosos  
De esos cielos encapotados  
Para mi espíritu tienen la seducción  
Tan misteriosa  
De tus traicioneros ojos,  
Brillando a través de sus lágrimas.

Allá, todo es orden y belleza,  
Lujo, calma y voluptuosidad.

**Muebles relucientes,  
Pulidos por los años,  
Decorarían nuestra alcoba;  
Las más raras flores  
Mezclando sus olores  
Al vago aroma del ámbar  
Los ricos artesonados,  
Los espejos profundos,  
El esplendor oriental,  
Todo allí hablaría  
Al alma en secreto  
Su dulce lengua natal.**

Allá, todo es orden y belleza,  
Lujo, calma y voluptuosidad.  
Mira en esos canales  
Dormir los barcos  
Cuyo humor es vagabundo;  
Es para saciar  
Tu menor deseo

Que vienen desde el cabo del mundo.

—Los soles en el ocaso

Recubren los campos,

Los canales, la ciudad entera,

De jacinto y de oro;

El mundo se adormece

En una cálida luz

Allá, todo es orden y belleza,

Lujo, calma y voluptuosidad.

## 1.9 La Vie Antérieure – Henri Duparc

Es una Melodie compuesta en base al poema del mismo nombre de Charles Baudelaire. Junto a L'invitation au voyage es una de las composiciones más complejas realizadas por Duparc, y en muchos casos colocada al nivel de una aria de opera por su complejidad expresiva y variedad en su estructura. Duparc se apropia del texto de Baudelaire, y convierte cada verso en música.

Desde sus obras más tempranas aparece en este compositor su influencia alemana con Wagner y esto aparcera en todas sus canciones que, aunque con bases del estilo francés, son más alemanas que francesas pues están hechas con gran influencia del lied alemán.

### 1.9.1 El vie anterieure (la vida anterior)

Tonalidad inicial: Mi bemol mayor.

1) I, 'V6'. Establecimiento del primer esquema de acompañamiento, con una de las voces en cromatismo. Pedal en mi bemol, en el ultimo tiempo fuerte del compás parece que cambia la armonía.

2) I(6),'V6/5'; 3)I, 'V6'; 4)I(6),'V6/5';5) I, 'V6';6) I(6),'V6/5';7) I, 'V6';8) I(6),'V6/5';9) I, 'V6';10) I(6),'V6/5';11) I, 'V6';12) I(6),'V6/5';13) I, 'V6';14) I(6),'V6/5'.Final

de primera frase. Armonía obsesiva entre los acordes ya presentados, el interés mas grande está en la voz del cantante, donde hay puntos que imita el cromatismo del acompañamiento.

15) i; 16) n2 17) i, iv6/4, i7, V7; 18) i; 19)iii, IV; 20)vi(6/9), V7(b9)/vi; 21) V7/IV, A1; 22) I6/4; 23) IV; 24) vi2, vii°/IV, V7; 25) V(6/4)/IV, #vii°(6/4)/ii; 26) V7, I6/4; 27) i-, vii°/V, i6/4, vii°(6/5)/V; 28) ‘V7(4-3)/iii’ V7(4/3)/V/C. Final de segunda frase, de gran movimiento armónico. Da la impresión de que se quiere establecer una nueva tonalidad. Para el presente trabajo, se la tomará como do mayor. Primera aparición del acorde de mi bemol menor en la obra, el cual será tomado como la tonalidad final de la obra posteriormente.

29) V7/V, vii-6, V7/V; 30)V7/V, vii-6, V7/V; 31)V7/V; 32)V7/V. Transición instrumental de piano, toda en torno hacia la dominante de la dominante de do mayor.

33) I6/4; 34) V4-3, iii; 35) ii7, ii6/5; 36) vii°4/3, V7/vi, vi6/4, viiø/V; 37) V9(4-3); 38) bVI6; 39) V7(b5)/N, N2, (I4-3); 40) #IV, #IV (5+); 41) ii, bVI. Final de frase. Estabilización temporal del movimiento armónico en los compases de 33 a 37. Posteriormente, movimiento armónico sin relación aparente, destacando los tritonos entre compases 39 y 40; y 41. Mientras tanto la voz repite los mismos grados o se mueve por medios tonos.

42) bVI6; 43)bVI(6/4); 44) bVI5+(6/4); 45) vi6/4; 46)viiø/V. La música gira en torno al acorde de el sexto bemol mayor, procedente de la escala mayor artificial.

47) i/Ebm 48) V7; 49) i; 50)viiø/V, V; 51) i. Establecimiento de la tonalidad final de Mi bemol menor. Modulación alcanzada por la voz, la cual tiene en compás 46 la sensible del quinto grado de la nueva tonalidad.

52) V7; 53) i; 54)viiø/V, V; 55) IV6/4, iv; 56) vi°4/3 57)viiø2/V, V; 58) I, i, V7; 59) i, V7; 60) i; 61) i. Coda, instrumental del piano, algunos acordes de dominantes auxiliares se hacen presentes, y en algunas partes se recuerda el movimiento de las voces del acompañamiento de la introducción.

El manejo del texto se realiza de manera estrófica. En sus líneas refleja las realidades ocultas que se encuentran más allá de los sentidos, y esto precisamente trata de desarrollar Duparc a través de la armonía, alcanzar ese lugar que se encuentra más allá de lo tangible, dibujando a través del manejo estrófico los estados que sugiere el poema.

Baudelaire, en muchos casos se lo menciona en Francia como la síntesis romántica literaria presente en este país, para muchos otros es el precursor del simbolismo, nombrando su pieza mas reconocida, el libro Las flores del mal, que es una recopilación de sus poemas.

Sus textos, sobre todo el nombrado en el párrafo anterior causaron gran polémica seguramente por lo atraído que se sentía este escritor por lo diabólico aunque en igual medida, lo divino se hacía presente en sus líneas, y es esto lo que enmarca en misterio su obra, la cual refleja la caótica vida del hombre moderno, sus conflictos entre lo ideal y lo sensual, llegando en sus poemas a describir todos los estados de la vida del hombre desde este plano simbólico donde todas las sensaciones y estados se entremezclan para complementarse entre ellas.

Y es precisamente esto, lo descrito anteriormente, lo que se expresa en las composiciones de Duparc hechas en base a los textos de Baudelaire, sobre todo en *La vie antérieure*, pues los distintos estados que presenta reflejan lo caótico de su mente y la profundidad en la conexión con aquel mundo interior que solo la música puede describir desde su manejo armónico melódico y rítmico

### ***1.9.1.1 Texto***

J'ai long temps habité sous de vastes portiques  
 Que les soleils marins teignaient de mille feux,  
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,  
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,  
 Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
 Les tout-puissants accords de leur riche musique  
 Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,  
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs  
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,  
 Et dont l'unique soin était d'approfondir  
 Le secret douloureux qui me faisait languir.

### ***1.9.1.2 Traducción***

Hace tiempo que habito bajo los bastos pórticos  
 que los soles marinos tiñen de mil colores  
 Y que sus grandes pilares, rectos y mayestáticos  
 Parecen, por la tarde, como grutas basálticas.

Las olas, al reflejar la imagen de los cielos,  
 Mezclan de un modo a la vez solemne y místico  
 Los potentes acordes de su opulenta música  
 Con colores del ocaso que devuelven mis ojos.  
 Ahí esta, ahí es donde he vivido en voluptuosa calma  
 En medio del azul, las olas y los esplendores  
 Y desnudos esclavos impregnados de olores  
 Que refrescan mi frente con sus palmas  
 Y cuyo único anhelo era profundizar  
 El doliente secreto que me hacia desmayar

## **1.10 Canción Latinoamericana**

Los compositores que hacen parte de este documento son muestra de aquel impulso nacionalista latinoamericano, los cuales aunque con claras influencias Europeas en muchas de sus etapas de formación musical, se interesaron por el folklore de su país, mezclando las técnicas de composición de Europa con ritmos y melodías propios, es ahí donde aparecen casos como el de Ginastera, Carlos Guastavino y Maria Grever, quienes con clara influencia de una escuela extranjera resaltaron ritmos como el bolero en el caso de Grever, o el tango en el caso de Ginaster. Aunque claro esta son solo etapas, pues también en sus años de composición y sobre todo Ginastera, se vieron atraídos por nuevas tendencias que los llevan a explorar la música alejándose de aquel folklore, pero manteniendo cierto estilo que los conectaba a lo lejos con sus raíces.

### **1.10.1 Te quiero dijiste – María Grever**

Tonalidad: Sol mayor

1) I; 2) I; 3) V7/ii; 4) V7(13)/V; 5) V9(4); 6) V7(13); 7) I; 8) V7, V7(5+). Final de la introducción de piano solo en semicadencia auténtica. Frase cuadrada. Comienzo anacrúsico.

9) I; 10) I, V7; 11) I; 12) I, V7; 13) I, V(5+); 14) I, #vii°/ii; 15) V6/4, V7; 16) V7, V6/vi. Final de primera frase, semicadencia auténtica. En compás 16 inicia la frase siguiente con una dominante auxiliar. Frase cuadrada.

17) vi, vi6; 18) V7/V; 19) V6-5, 20) V7/vi; 21) vi6-5; 22) V7/C; 23) V; 24) V7. Final de segunda frase, final de primer período. Cadencia sobre el acorde de dominante, semicadencia auténtica. Frase cuadrada.

26) I(5-6); 27) I(5-6); 28) I(5-6); 29) I(5-6); 30) V7(8-9); 31) V7(8-9); 32) I(5-6); 33) I(5-6).

34) I(5-6), 35) I(5-6); 36) I(5-6); 37) I(5-6); 38) V7(8-9); 39) V7(8-9), 40) I(5-6); 41) V9/IV. Final de tercera y cuarta frase (una misma frase repetida dos veces), movimiento armónico de tónica y dominante, cadencia auténtica. Frase cuadrada. En compás 41 se emplea una dominante auxiliar para dirigir la armonía hacia el cuarto grado. Final de segundo período.

42) IV; 43) IV, V; 44) I7; 45) vi, vii°2/V; 46) V6/4 47) V9/V; 48) V7; 49) V7. Final de quinta frase, cadencia sobre el acorde de dominante de sol mayor.

50) I(5-6); 51) I(5-6); 52) I(5-6); 53) I(5-6); 54) V7(8-9); 55) V7(8-9); 56) I; 57) I. Final de sexta frase, la cual es igual a las del segundo periodo. Final de la obra.

El manejo melódico en relación al texto, presenta cambios en el motivo melódico teniendo en la primera sección dos motivos para las dos primeras estrofas, cosa que ocurre de manera similar en la segunda parte donde la melodía presenta variaciones del motivo inicial con la función de conducir el texto dándole mayor diversidad.

Te quiero dijiste	y luego un suspiro	Como yo te adoro
Tomando mis manos	de un beso febril	Si de mi te acuerdas
Entre tus manitas	Muñequita linda	Como yo de ti
de blanco marfil	De cabellos de oro	Y a veces escucho
y sentí en mi pecho	De dientes de perlas	Un eco divino
un fuerte latido	Labios de rubí	Que envuelto en la brisa
después un suspiro	Dime si me quieres	Parece decir

Si te quiero mucho                                  Tanto como entonces                                  Siempre    hasta    morir.

### **1.11 Se equivocó la paloma - Carlos Gustavino**

Carlos Guastavino fue uno de los más reconocidos compositores latinoamericanos, con una escuela que provenía desde aquel romanticismo europeo y que desembocaría en grandes canciones en la vertiente romántica del Nacionalismo,

Se equivocó la paloma, es una de las más reconocidas piezas de este compositor, realizada sobre el poema del poeta español Rafael Alberti catalogada como canción Arte, siguiendo la escuela del lied o la canción francesa por lo que en ella se encuentran evocaciones de los géneros mencionados en su forma, manejo de texto y el manejo armónico en relación al mismo.

Al final esta canción fue agregada por su compositor al Ballet Suite argentina la cual esta integrada por las siguientes canciones:

1. Gato
2. Se equivocó la paloma
3. Zamba
4. Malambo

#### **1.11.1 Se equivocó la paloma**

Tonalidad: Sol menor.

-) v4/3; 1) i; 2) i, v4/3; 3) i, v4/3; 4) i, v4/3; 5) i; 6) i. Final de la introducción piano solo, primer acorde en anacrusa. Presencia de hemiolas rítmicas.

7) iv7, v7; 8) i, v4/3; 9) i, v4/3; 10) i; 11) iv7, v7; 12) i; 13) iv7, v7; 14) i, v4/3; 15) i, v4/3; 16) i. Final de la primera frase. Modo menor natural.

17) iv7, V7/III; 18) III9-8; 19) iv7, V7(b9); 20) i; 21) iv9; 22) I; 23) iv7; 24) i, v4/3; 25) i, v4/3; 26) i. Final de segunda frase.

27) iv7, V7/III; 28) III; 29) iv7, V7/III; 30) III, iv; 31) v; 32) v, iv; 33) v; 34) v,VI; 35) v,VI; 36) v,VI; 37) v; 38) v; 39) v; 40) v; Final de tercera frase, sobre el final una cadencia hacia el quinto grado menor.

41) V9(4-3); 42) i; 43) V9(4-3); 44) i, v; 45) i, v; 46) i, v4/3; 47) i, v4/3; 48) i; 49) i. Final de cuarta frase, regreso a la tonalidad original.

50) iv9, V9/III; 51) III, V9/III, III; 52) VI9, v4/3; 53) i; 54) i, v4/3; 55) i, v4/3; 56) i, v4/3; 57) i; 58) i; 59) i. Frase final de la voz y coda, en la que se repite la introducción de la obra.

En este texto de Rafael Alberti la melodía se desarrolla a partir de la repetición reiterada del motivo melódico con acompañamiento constante de acordes menores, tanto la melodía como la armonía se fusionan con el poema recordando la tristeza y frustración que produce la equivocación en el amor, mostrando al final en la coda y reiterando lo sucedido.

Esta repetición de la melodía puede evocar, tal vez la equivocación de la paloma el cual es aquel personaje enamorado que busca constantemente en una persona el amor que no es correspondido, pero aun así por el amor que de ella nace insiste repetidas veces para encontrarse con las mismas situaciones que la llevan al dolor

Por su parte la armonía se muestra reconfortante, como si se compadeciera del dolor de la paloma, acompañándola en sus desaciertos.

Se equivoco la paloma

Se equivocaba

Por ir al norte fue al sur

Creyó que el trigo era agua, se equivocaba

Creyó que el mar era cielo

Que la noche, la mañana,

Se equivocaba

Se equivocaba

Que la estrella rocío;

Que el calor la nevada

Se equivocaba

Se equivocaba

Que tu falda era tu blusa que tu corazón, su casa

Se equivocaba se equivocaba

Ella se durmió en la orilla

Tú, en la cumbre de una rama

## 1.12 Alberto Ginastera

Ginastera aunque con influencias Europeas y siempre en busca de conocimiento para extender sus horizontes, tuvo una marcada inclinación nacionalista, que si bien en sus ultimas etapas no fue aquello que resaltaba en su obra, si fue una característica que prevaleció en gran parte de su carrera como compositor, muestra de ello es esta canción, la cual hace parte del opus tres, compuesta por dos canciones en base a textos de Fernán Silva Valdés, siendo la otra pieza La canción da la lunanca.

### 1.12.1 Canción al árbol del olvido – Alberto Ginastera

Tonalidad: Fa menor – Fa mayor

1) i; 2) i; 3) V4/3; 4) V6/5. Final de la introducción.

5) i; 6) V4/3; 7) V6/5; 8) i; 9) i; 10) V4/3; 11) V7; 12) i; 13) i. Final primera frase (frase cuadrada). Cadencia auténtica.

14) V4/3(b9); 15) i; 16) V6/5; 17) i; 18) V4/3; 19) i; 20) V6/5; 21) i; Final de piano solo, frase cuadrada. Final del primer periodo. Cadencia auténtica.

22) i; 23) V4/3; 24) V6/5; 25) i; 26) i; 27) V4/3; 28) V7; 29) I; 30) I. Cambio modal a la tonalidad paralela mayor. Final de la tercera frase, la cual es una repetición de la primera. Cadencia auténtica.

31) V4/3(b9); 32) I(6/9); 33) V4/3(b9); 34) I(6/9); 35) V9(4/3); 36) I6; 37) V9b5(6/5); 38) I(6/9); Final de segundo piano solo, el cual es una imitación del primero. Final del segundo periodo. Cadencia auténtica.

39) I(6/9); 40) V7(13)6/4; 41) V11(6/5); 42) I(6/9); 43) iv6/9(11); 44) i(b6)/9; 45) V9; 46) I7; 47) I7; 48) I7; 49) I7; 50) I; 51) I6/9(b13). Final de la tercera frase, de estructura cuadrada, salvo la nota larga del final. Desde compás 46 se comienza una coda muy corta.

En cuanto al manejo del texto con relación a la melodía y la armonía, estas se desarrollan con relación a los estados expuestos en el poema siendo el inicio representado por la tristeza al tener que olvidar a quien se ha amado. La primera sección se desarrolla en la tonalidad de Fa menor, para describir precisamente aquel sentimiento de melancolía y tristeza,

### **1.12.1.1**      *Texto*

En mis pagos hay un árbol  
Que del olvido se llama  
Al que van a despenarse  
Vidalitay, los moribundos del alma

Para no pensar en vos  
Bajo el árbol del olvido  
Me acosté una nohecita  
Vidalitay, y me quede bien dormido

La segunda sección pasa a tonalidad de F mayor, para representar la calma que produce el sueño y aquel breve momento al despertar cuando no se toma conciencia de lo que sucede y describe de alguna manera la alegría que le produce al decir “pensaba en vos otra vez”, pero a la razón de su sueño diciendo “pues me olvide de olvidarte” se retoma la tonalidad de Fm, para evocar el sentimiento inicial de la pieza. Y por ende la tonalidad inicial.

Al despertar de aquel sueño  
Pensaba en vos otra vez,  
Pues me olvide de olvidarte vidalitay  
En quantito me acosté

### **1.12.2 Arias de opera**

Cabe resaltar que, aunque como se sabe cada pieza tiene un acompañamiento orquestal, se ha decidido realizar el análisis sobre la partitura para piano puesto que es con este instrumento con el cual se desarrollara el recital.

Aria según el diccionario Oxford de la música (Latham, 2017) es: “canción autónoma para voz sola que por lo general forma parte de una opera u otra obra grande”.

El aria operística tiene sus raíces desde antes de 1600 y desde entonces según las distintas formas que a adoptado la música para abrirse paso en el ambiente social, se ha ido modificando, pasando por distintos estados hasta llegar a las grandes operas y aun ahí, no dejo de mutar en distintas representaciones según el periodo. Puesto que, así como la Opera tuvo formas variadas de ser, pasando por la opera buffa del clasismo hasta las grandes representaciones wagnerianas con una orquesta de gran cantidad de músicos, pasando por la forma de la opera en Donizetti, Rossini, Verdi o Puccini, así también el Aria se ha transformado para satisfacer a la música y el publico.

### **1.13 Giuseppe Verdi**

La Traviata, basada en la Novela de Alexandre Dumas, la dama de las Camelias, es una adaptación en música de Giuseppe Verdi, con libretos de Francesco Maria Piave. Aunque el estreno no fue muy exitoso en el año de 1853, luego de algunas revisiones, se presento nuevamente con gran aceptación en Venecia, y desde ahí solo escalaria posiciones hasta convertirse en una de las operas mas interpretadas.

#### **1.13.1 De' miei bollenti spiriti. (recitativo y aria) – Giuseppe Verdi**

##### **Recitativo**

Tonalidad: La menor

1) III; 2) ii-6, i6; 3) V7; 4) i, v6, VI7, V7/V; 5) V, III; 6) ii-6, i6; 7) V7; 8) i, v6, VI7, V7/V; 9) V, i6/4; 10) V, i6/4; 11) V, i, V, i; 12) V, i, V, i; 13) V. Final de la introducción realizada por el acompañamiento. El recitativo comienza en el tercer tiempo del compás 13.

14) 'V; 15) i, iv, i, iv; 16) i, iv, i, iv; 17) i; 18) V7/III; 19) V7/III; 20) V7/III; 21) V7/III; 22) V7/III; 23) V7/III; 24) V7/III. Final de la primera parte del recitativo. Largo acorde de dominante del relativo mayor de la tonalidad.

25) III, V(4/3)/III; 26) III, V(4/3)/III; 27) III, V(6/5)/VI; 28) VI; 29) IV(6/4)/Ab, V7/IV; 30) IV6; 31) iv6; 32) I6/4, V2; 33) I6; 34) IV; 35) I6/4, V7; 36) 'I' IV/Eb, vii°/V, I6/4, bVI7; 37) I6/4, V7. Final de la segunda parte del recitativo. En el compás 29 se hace una transición a la bemol mayor por tono común (nota fa) y en el final del recitativo, compás 36, el acorde de resolución es el pivote para modular a la tonalidad del aria.

### 1.13.2 Aria

Tonalidad: Mi bemol mayor.

1) I. Compás de introducción

2) I; 3) I; 4) ii; 5) ii; 6) V, I6; 7) IV, ii6, #vii°(6/5)/iii; 8) I6/4, V7; 9) I. Final de primera frase, frase cuadrada, cadencial entre compases 8 y 9.

10) V6, V(4/3)/V; 11) V, Fr; 12) V/vi, vi6/4; 13) V/vi, V4/3; 14) I, V6, vi; 15) ii6, V/ii, ii; 16) I6/4; 17) V7(4-3); 18) I. Final de segunda frase en primer tiempo de compás 18, cadencial entre compases 16 y 17.

18) I, I6, V4/3; 19) I, I6, V4/3; 20) I, vii°(6/5)/V, V6/5; 21) I, V6, vi; 22) ii6, V/ii, ii; 23) I6/4; 24) V7(4-3); 25) I. Final de la tercera frase musical, la cual repite el texto de la segunda frase. En los compases del 21 al 24 hay una repetición exacta de los compases 14 a 17. Cadencia auténtica.

26) V6/5, ii6/4, V7; 27) I; 28) V6/5, ii6/4, V7; 29) 'V'; 30) I; 31) I. Repetición del texto de la segunda semifrase anterior (io vivo in ciel), en una especie de final, dirigido hacia un recitativo en compás 29. Para concluir, dos compases en mi bemol mayor, tónica.

Tiene lugar en el inicio del acto dos, punto en el que Violetta y Alfredo por fin después de mucho están juntos, esta pieza esta compuesta por dos partes un Recitativo del tipo Recitativo *accompagnato*, y el Aria

En este recitativo Alfredo contempla como es su vida y la de Violetta ahora que su amada se encuentra alejada de la vida ostentosa y en exceso social, que hacía que se comporte de una manera que no le permitía ser ella en realidad, y contempla con amor y emoción como ahora Violetta es ahora realmente feliz.

### 1.13.2.1 *Texto*

Lunge da lei per me non v'ha diletto!  
 Volaron già tre lune  
 Dacchè la mia Violetta  
 Agi per me lasciò, dovizie, onori,  
 E le pompose feste  
 Ove, agli omaggi avvezza,  
 Vedeo schiavo ciascun di sua bellezza  
 Ed or contenta in questi ameni luoghi  
 Tutto scorda per me. Qui presso a lei  
 Io rinascere mi sento,  
 E dal soffio d'amor rigenerato  
 Scordo nè gaudi suoi tutto il passato.

### 1.13.2.2 *Traducción*

¡Lejos de ella, para mí no hay placer!  
 Ya han pasado tres meses desde que  
 Violeta renunció por mí a la fortuna,  
 al lujo, a los honores  
 y a las fiestas suntuosas,  
 donde, acostumbrada a los homenajes,  
 ella veía a todo el mundo esclavo  
 de su belleza.  
 Y ahora, feliz en esta tranquila casa de  
 campo, ella olvida todo por mí.  
 Y aquí, cerca de ella, me siento renacer  
 y regenerado por la fuerza del amor,  
 he olvidado en sus brazos

todo el pasado.

En cuanto al texto del aria, este representa lo feliz que Alfredo se siente al poder tener a la mujer que ama a su lado, felicidad que es manejado rítmicamente con saltillos y semicorcheas que le dan agilidad a la melodía para representar precisamente aquel gozo que lo embarga, dejándose llevar la música por una agitación que guía la melodía y que desde el piano esta representado por stacatti en semicorcheas y que en la orquesta lo resalta mas aun el pizzicato de las cuerdas. En general toda la pieza esta llena de movimiento y agilidad que enmarcan el sentimiento de Alfredo para finalizar con la voz solista sin acompañamiento con la indicación de *dolcissimo*, donde toda la pasión y estremecimiento de la pieza descansa.

Y el ardor juvenil de mi espíritu ardiente  
 ¡ella lo calma  
 con la serena sonrisa de su amor!  
 Desde el día que ella me dijo:  
 "Quiero vivir solamente para ti",  
 yo me creo cerca del cielo

## **1.14 Giacomo Puccini**

### **1.14.1 La boheme**

Esta es una ópera desarrollada en cuatro actos con música compuesta por Giacomo Puccini y los libretos por Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, en base a los distintos momentos de la novela de Henri Murger la vida bohemia.

En los inicios ni el público ni la crítica mostraron gran interés; conforme el tiempo fue avanzando su aceptación fue mejorando, convirtiéndose con el tiempo en una de las óperas con mayores representaciones incluso más que La Taviata de Verdi.

Representa en su música la vida de varios artistas con una vida precisamente bohemia, quienes, aunque no poseen grandes lujos, lo poco que obtienen lo usan para gastarlo en derroches de una vida nocturna. Específicamente, aunque se desarrollan otras historias alrededor, la

principal es la que gira en torno a Mimí, y Rodolfo, el amor entre los dos y la enfermedad de Mimí.

Puccini fue un compositor que se mantuvo en constante aprendizaje, y se vio influencia por las distintas vertientes musicales que en su momento se desarrollaron, las historias de sus operas ya se encuentran lejos de aquel inicio de la opera italiana, y aunque siempre mantiene sus raíces, presenta una gran evolución musical, así como la elección de los textos a trabajar en sus piezas.

En La Boheme un poco cercana al verismo, muestra el amor desde otro punto de vista al ya representado usualmente, aquel amor más real expuesto a las pasiones humanas, a los celos y el dolor, pero que, aun siendo amor, se mantiene. Por otro lado, esta la enfermedad de Mimí, quien la padece en silencio, mostrando aquella mujer tan característica en las obras de Puccini, una mujer fuerte que se enfrenta al mundo en silencio (Martinez & Gonzales, 2009)

Por esto a toda la opera la envuelve un sentimiento de melancolía que, aunque mantienen alegrías constantes, su condición de humanos los limita.

### **1.14.2 Che gélida manina– Giacomo Puccini**

Esta aria evidentemente ya se aleja del modelo romántico del bel canto, estilo que, aunque dejó una gran huella en todos los compositores venideros, los nuevos estilos y formas compositivas marcaron un cambio en el manejo melódico, puesto que a diferencia de aquel canto donde la belleza melódica, la técnica pulida y gran habilidad para desarrollar la línea en este punto es reemplazado por la intensidad melódica, la excesiva expresión donde la melodía se mueve con la palabra mezclado el canto con la voz hablada, la melodía no solo existe para mostrar las habilidades técnicas del cantante, aquí su expresividad es aprovechada para contar una historia, para transmitir la intensidad de las palabras.

Tonalidad: Re bemol mayor – La bemol mayor. Se tomará la cuenta de los compases desde la indicación rítmica *andantino affettuoso*, cuando clarinete, corno y arpa hacen la nota la bemol en *sforzato*.

1) V; 2) V; 3) V. Nota inicial del cantante.

4) I6/4; 5) V4/3; 6) V7; 7) I(6); 8) I6/4; 9) V4/3; 10) V7; 11) I(6). Final de primera frase, comienzo anacrúsico. La armonía repite un ciclo de cuatro acordes dos veces. Frase cuadrada.

12) I6/4; 13) V4/3; 14) V7; 15) I(6). Final de acompañamiento solo, el cual es una imitación de lo hecho por el cantante en la semifrase anterior.

16) vi7; 17) V6; 18) V(4/3)/V; 19) V; 20) vi7; 21) iii; 22) vi7, V7/V; 23) V7. Final de la segunda frase. Frase cuadrada. Final del primer período.

24) I6/4; 25) V4/3; 26) V7; 27) I(6); 28) I6/4; 29) IV; 30) V2; 31) I6; 32) vi7; 33) V9/V; 34) V6/5/V; 35) V9(4); 36) V7. Final de la tercera frase. Final de la primera parte del aria.

37) 'V'; 38) V(5+)/F; 39) I, V2(4); 40) I; 41) vi2, V7; 42) I6/4; 43) 'i' vi/Ab, V7(13)/V; 44) V; 45) V. Cuando la voz canta Chi son?, por enarmonía el la bemol para a ser sol sostenido, configurando una cadencia hacia fa mayor haciendo uso de cromatismo. En compás 44, se hace un cambio modal a la paralela menor de fa, el cual es el acorde pivote para modular a la nueva tonalidad. Final de transición.

46) I, iii; 47) I7, V2/V; 48) I; 49) iii, vi; 50) iii, viiø/ii, V7/ii; 51) V6/4, iii7; 52) vi, V9/V; 53) V. Final de primera frase de la segunda parte. Frase cuadrada. Semicadencia auténtica.

54) I, I6; 55) V4/3, V; 56) I, vi, #ivø, V9/V; 57) V; 58) I6, V7(4)/V; 59) I7, V6; 60) iii, #ivø, iii6, vi(6+); 61) iii6/4, V7(b9)/iii; 62) iii, iii2. Final de segunda frase. Sobre su final, cadencial sobre el tercer acorde de la bemol mayor.

63) I, I6; 64) V4/3, V7; 65) I, vi, #ivø, V9/V; 66) V; 67) I6, V6/4; 68) I6, V; 69) V7/ii, ii(4); 70) V; 71) I; 72) I. Final de tercera frase, la cual en su primera parte es una imitación de lo escuchado desde el compás 54 hasta el 57. Cadencia autentica sobre el final del aria.

El aria esta dividida en distintas partes que estas marcadas por el cambio de tempo, metro, e intención del personaje.

En esta primera parte el personaje que la interpreta Rodolfo busca un primer acercamiento a Mimí, para establecer una conversación con ella, el texto en esta sección dice lo siguiente:

#### ***1.14.2.1      Texto***

Che gelida manina!

Se la lasci riscaldar.

Cercar che giova?

Al buio non si trova.

Ma per fortuna  
 è una notte di luna,  
 e qui la luna l'abbiamo vicina.

Aspetti, signorina,  
 le dirò con due parole  
 chi son, che faccio e come vivo.  
 Vuole?

#### **1.14.2.2 Traduccion**

¡Qué manita tan fría!  
 Déjeme que se la caldee.  
 Buscar, ¿qué importa?  
 En la oscuridad nada se encuentra.  
 Aunque, por fortuna,  
 es una noche de luna,  
 y, aquí, la luna la tenemos cerca.

Espere, señorita,  
 le diré en dos palabras quién soy,  
 qué hago, cómo vivo.  
 ¿Quiere?

En la siguiente parte Rodolfo trata de presentarte a Mimi, la persona que es, de que vive, eso se realiza bajo la tonalidad de Reb y esta escrito para se expresado de una manera mas recitada que cantada.

El texto dice lo siguiente:

Chi son? Sono un poeta.  
 Che cosa faccio? Scrivo.

E come vivo? Vivo.  
 ¿Quién soy?...Soy un poeta.

¿A qué me dedico?...Escribo.

Y, ¿cómo vivo?...Vivo.

En la parte siguiente escrita en Lab el protagonista se presenta ante Mimí, reconociéndose como alguien pobre, pero que en su pobreza es el ser más afortunado, puesto sus ojos de poeta le permiten ver el mundo de manera diferente. Aquí la melodía recupera la intención más cantábil, con mucho legato, y con un tempo, aunque establecido susceptible a cambios producto de dinámicas que sugieren expresión, encontrándose indicaciones como *allargando*, o *dolcissimo*, lo que nutre la intención melódica expuesta desde el texto el cual se encuentra fusionado con la intención melódica, siendo totalmente voluble a el (texto) con el uso reiterado de trisillo los cuales deben ser manejados con gran línea.

#### **1.14.2.3**      *texto*

In povertà mia lieta  
 scialo da gran signore  
 rime ed inni d'amore.  
 Per sogni, per chimere  
 e per castelli in aria  
 l'anima ho milionaria.  
 Talor dal mio forziere  
 ruban tutti i gioielli  
 due ladri: gli occhi belli.  
 V'entrar con voi pur ora  
 ed i miei sogni usati  
 e i bei sogni miei  
 tosto son dileguar!  
 Ma il furto non m'accora,

#### **1.14.2.4**      *Traduccion*

Aun en mi pobreza despilfarro,

como un gran señor,  
 rimas e himnos de amor.  
 En sueños y en quimeras  
 y en castillos en el aire  
 tengo el alma millonaria.  
 Y ahora, del cofre de mis tesoros  
 me roban todas las joyas  
 dos ladrones: Esos bellos ojos  
 que han entrado con usted,  
 y, mis sueños de siempre,  
 mis bellos sueños,  
 veo evaporarse!

Finalmente en este ultimo punto de expresión Rodolfo hace entender a Mimí lo encantando que se siente por haberla encontrado, es este punto el clímax de la pieza, haciendo énfasis sobre la palabra esperanza, el cual desde la melodía esta realizado por un Do de pecho del tenor, siendo precisamente eso, Esperanza lo que Mimí es para Rodolfo ahora la ilusión de haber encontrado el amor. Finalizando todo solicitando a Mimí por favor se presente.

Ma il furto non m'accora,  
 poiché vi ha preso stanza  
 la dolce speranza!  
 Or che mi conoscete,  
 parlate voi. Deh, parlate.

Pero no importa que me los roben  
 pues han hecho renacer en mí  
 una dulce esperanza.  
 Ahora que me conoce,  
 hable usted; vamos, hable.  
 ¿Quién es?  
 ¿Le apetece decírmelo?

## Conclusiones

Realizar una buena interpretación musical, implica para el músico en escena, la representación no solo de la obra, sino de vida del autor, asimilando los elementos propios del entorno que definieron la composición y que transmiten para el cantante lírico, una herramienta de transmisión musical cuyo fin primordial, es hacer llegar al público la intención del compositor.

Adicional a ello, describir la obra a través del conocimiento de su desarrollo es la labor que el intérprete debe forjar para acceder al repertorio vocal de la manera más fiel en relación a su concepción inicial.

A través de este trabajo, se lleva a práctica las obras seleccionadas, como método de análisis objetivo y observacional. Permite conocer aspectos musicales tratados en las piezas seleccionadas y aclarar dudas referentes al trabajo práctico que implica para el intérprete la ejecución de las piezas a través del sentimiento de fidelidad de la obra. Así entonces al obtener el conocimiento armónico y estructural de las piezas, su conexión directa con el manejo de los textos empleados y su posición histórica en la evolución del compositor, acercaron de mejor manera al manejo expresivo presentado en las dinámicas expuestas en las partituras, lo que a su vez facilitó el desarrollo técnico-práctico a realizar por el intérprete, puesto que los puntos anteriores lograron que se trazara un camino claro para abordar las piezas a trabajar.

El intérprete debe tener claro el proceso de estudio para la correcta asimilación de la pieza a interpretar. Es vital trazar un camino previo establecido por el análisis realizado, que permitió llegar al ideal musical de una manera clara, para así concluir con éxito el proceso de montaje de la pieza vocal.

Se adoptó una conciencia vocal, que se tradujo como una conciencia del sonido emitido en relación a las sensaciones propioceptivas que se experimenta. Escucharse y sentirse, permite tener dicha conciencia del sonido, ayudando a que cada sesión de estudio sea una oportunidad para avanzar convirtiendo al intérprete en su propio maestro.

El manejo de la técnica vocal debe ser un proceso que, en primera medida implique una conciencia corporal y auditiva, de esta manera el cantante no sufrirá daños en su instrumento en el proceso de montaje de las piezas vocales. La técnica vocal debe ser llevada con cautela, tanto

el proceso de estudio, como en la elección de piezas a interpretar, puesto que de esto dependerá la salud vocal del cantante. Finalmente estar ligado totalmente a la interpretación, así entonces no solo se será fiel a la partitura, sino también, este se convertirá en una herramienta más de estudio que enriquecerá el aprendizaje.

### Referencias bibliograficas

- Adorno, T. W., & Vilar, G. (2000). Sobre la música. Barcelona: Paidós.
- Begoña, T.G, Ferran, G.P. (2008). Anatomía de la voz, Barcelona: Editorial Paidotribo
- Berlin, I. (2016). Las raíces del romanticismo: Edición revisada, ampliada y con nuevo prólogo de John Gray. Taurus.
- Blumberg, E. (2008). Fascículo No. 3 Carlos Guastavino, Proyecto aula y ciudad: recuperado de [http://santafeciudad.gov.ar/media/files/aula\\_ciudad/Fasciculo03\\_CarlosGuastavino\\_vf.pdf](http://santafeciudad.gov.ar/media/files/aula_ciudad/Fasciculo03_CarlosGuastavino_vf.pdf)
- Bustos, S. I. (2012). La voz, la técnica y la expresión, Buenos Aires: Editorial Paidotribo
- Carpentier, A. (1984). Del folklorismo musical. Ese músico que llevo adentro. La Habana: Arte y Literatura.
- Calais-Germain, B, Germain, F. (2013). Anatomía para la voz, España: La liebre de marzo
- Chalus, P. (1958). L'apparition du livre: avec 2 cartes en dépliant et 24 planches hors texte. A. Michel.
- Chatavoine J. (1958). El romanticismo en la música europea. México: Editorial Hispanoamericana
- Chatavoine, J., & Gaudefroy-Demombynes, J. (1958). El romanticismo en la música europea.
- Delle Sedie, E. (1876). Arte e fisiologia del canto. G. Ricordi.
- Deschausees, M. (1991) El intérprete y la música, España: Ediciones Rialp.
- Einstein, A. (1986). La música en la época romántica. Madrid: Alianza Editorial
- Gallardo, B. T., & Pérez, F. G. (2011). Anatomía de la voz. Paidotribo.
- Gallardo, B. T. (2013). La voz y nuestro cuerpo: un análisis funcional. Revista de Investigaciones en Técnica vocal, 1, 40-58.
- Gutiérrez, M. P. (1985). Diccionario de la música y los músicos (Vol. 87). Ediciones AKAL.
- Kobald, K., & Eulate, C. (1967). Franz Schubert y su tiempo. Juventud.

- Lang, P. H. (1981). *La experiencia de la opera*, Madrid: Alianza Editorial
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.
- Malde, R. A., del Campo, D., Carrascosa, Á., Mayo, Á. F., Gutiérrez, F. P., de Arteaga, J. L. P., & Reverter, A. (1978). " Quasi" una schubertiada. *Ritmo*, 49(487), 53-61.
- Mansion, M. (1977). *El estudio del canto*. Buenos aires: Ricordi Americana S. A.
- Martinez, B., & González, R. E. (2009). *La traducción de canciones: análisis de dos casos*.
- Matamoro, B. (s, f). *Alberto Ginastera. Orquesta y coro de la comunidad de Madrid*.  
Recuperado de [http://www.orcam.org/media/docs/22\\_alberto\\_ginastera.pdf](http://www.orcam.org/media/docs/22_alberto_ginastera.pdf)
- Perello, J. (1982). *Canto-Dicción Foniatría estética*. Barcelona: Editorial Científico Medica
- Salas, V. (s, f) *Lo clásico y lo romántico en Schubert*, Revista musical chilena recuperado  
De: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12779>
- Sevilla, J. T. (2007). *Breve Historia de la opera*. Madrid: Alianza Editorial
- Tomatis, A. (2010). *Foniatría*. Buenos Aires: Editorial Paidotribo
- Tulon, A. (2005). *Cantar y hablar*. Barcelona: Editorial Paidotribo
- Rusinek, G. (2004). *Aprendizaje musical significativo*. *Revista electrónica complutense de investigación en educación musical*, 1, 1-16.
- Westermeyer Benz, K. (2014). *El lied alemán y Franz Schubert* (Doctoral dissertation, Universidad Gabriela Mistral).

Anexos

III.  
Halt!

Nicht zu geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Ei - ne Müh - le seh' ich  
blin - ken aus den Er - - len her - aus, durch Rau - - schen und  
Sin - gen bricht Rä - - der - ge - braus, bricht Rä - - der - ge -

*cresc.*

braus. Ei, willkom - men, ei, willkom - men,

sü - sser Mühlen - ge - sang, ei, willkom - men, ei, willkom - men,

sü - sser Mühlen - ge - sang. Und das Haus wie so

trau - lich, und die Fen - - ster wie blank,

und die Son - - ne, wie hel - - le vom Him - - mel sie

scheint, die Son - - ne, wie hel - - le vom Him - - mel sie

scheint. Ei, Bäch - lein, lie - bes Bäch - lein, war es al - - so ge -

*p*

meint? ei, Bäch - lein, lie - bes Bäch - lein, war es al - - so ge -

meint? war es al - - so ge - meint? war es

*pp*

al - - so ge - meint?

*dimin.*

## IV. Danksagung an den Bach.

Etwas langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

War es  
al - so gemeint, mein rauschender Freund, dein Sin - gen, dein Klin - gen, war es al - so ge -  
meint, war es al - so ge - meint? Zur Mül - le - rin hin, so lau - tet der Sinn;  
gelt, hab' ich's ver - stan - den, hab' ich's ver - stan - den? zur Mül - le - rin  
hin, zur Mül - le - rin hin!

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

Hat sie dich geschickt, o. der hast mich beriickt? das moecht' ich noch wis - sen, ob  
sie dich geschickt, ob sie dich geschickt. Nun wie's auch mag sein, ich  
ge - be mich d'rein, was ich such, hab' ich fun - den, wie's im - mer mag sein. Nach  
Ar - beit ich frug, nun hab' ich ge - nug, für die Hän - de, für's Her - ze voll - auf ge -  
nug, voll - auf ge - nug.

*pp*  
*mf*  
*p*  
*pp dimin.*

V.  
Am Feierabend.

Ziemlich geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Hätt' ich tau - send Ar - me zu rüh - ren, könnt' ich  
 brau - send die Rä - der füh - ren, könnt' ich we - hen durch al - le Hai - ne, könnt' ich  
 dre - hen al - le Stei - ne, dass die schö - ne Mül - le - rin

F. S. 794.

merk - te mei - nen treu - en Sinn, dass die schö - ne Mül - - le - rin

merk - te mei - nen treu - en Sinn!

*decresc.*

Ach, wie ist mein Arm so schwach! was ich he - be, was ich tra - ge, was ich

schneide, was ich schla - ge, je - der Knap - pe thut mir's nach, je - der Knap - pe thut mir's

nach. Und da sitz' ich in - der gro - ssen Run - de, in der

stil - len, küh - len Fei - er - stun - de, und der Mei - ster sagt zu

al - len: eu - er Werk hat mir ge - fal - len, eu - er Werk hat mir ge - fal - len; und das

lie - be Mäd - chen sagt - al - len ei - ne gu - te Nacht, al - len ei - ne gu - te

*pp* *sf* *p*

**Etwas geschwinder.**

Nacht. Hätt' ich tau - send Ar - me zu rüh - ren, könnt' ich

brau - send die Rä - der füh - ren, könnt' ich we - hen durch al - le Hai - ne, könnt' ich

dre - hen al - le Stei - ne, dass die schö - ne Mül - le - rin merk - te

mei - nen, mei - nen treu - - en Sinn, dass die schö - ne Mül - le -

rin merk - te mei - nen, mei - nen treu - - en Sinn,

dass - - die schö - ne Mül - le - rin merk -

- - te mei - nen treu - en Sinn!

F. S. 794.

XVIII.  
Trockne Blumen.

*Ziemlich langsam.*

Singstimme.  Ihr Blüm-lein al-le, die sie-mir gab, euch soll man le-gen mit

Pianoforte.  *p*

 mir in's Grab. Wie seht ihr al-le mich an-so-weh, als ob ihr wüsstet, wie mir ge-scheh't? Ihr



 Blümlein al-le, wie welk, wie blass? ihr Blümlein al-le, wo-von so nass?—



 Ach, Thrä-nen machen nicht mai-en-grün, machen to-dte Lie-be nicht wie-der blüh'n, und



Lenz wird kom-men, und Win-ter wird geh'n, und Blüm - lein wer-den im Gra - se - stein, und

Blümlein lie-gen in mei-nem Grab, die Blümlein al - le, die sie mir gab.

Und wenn sie wandert am Hü - gel vor-bei und denkt im Her - zen, der

*pp*

meint' es treu! dann Blüm - lein al - le her - aus, heraus! der Mai ist kommen, der

*fp*

Win - ter ist aus. Und wenn sie wan.delt am Hü - gel vor.bei, und

*pp*

denkt im Her - zen, der meint' es treu! dann Blüm - lein al - le her -

aus, her.aus! der Mai ist kom.men.der Win - ter ist aus, dann Blüm - lein al - le her -

*p* *f*

aus, her.aus! der Mai ist kom.men.der Win - ter ist aus.

*p*

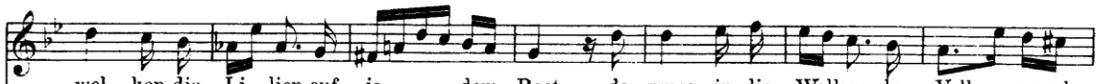
*pp* *dim.*

## XIX. Der Müller und der Bach.

Mässig. (Der Müller.)

Singstimme.    
 Wo ein treues Her-ze in Lie-be ver-geht, da

Pianoforte.    
*(p)*

   
 wel-ken die Li-lien auf je-dem Beet; da muss in die Wolken der Voll-mond



   
 gehn, da-mit seine Thränen die Menschen nicht seh'n; — da hal-ten die Englein die



   
 Au-gen sich zu und schluchzen und sin-gen die See-le zur Ruh. Und

   
 (Der Bach.)

wenn sich die Lie-be dem Schmerz ent-ringt, ein Sternlein, ein neu-es, am

Him-mel er-blinkt, ein Sternlein, ein neu-es, am Him-mel er-blinkt; da

springen drei Ro-sen halb roth und halb weiss, die wel-ken nicht wie-der, aus

Dor-nen-reis; — und die En-gelein schneiden die Flü-gel sich ab und

geh'n al-le Morgen zur Er-de her-ab, und geh'n al-le Mor-gen zur

(Der Müller.)

Er - - de her - ab. Ach, Bäch - lein, liebes Bächlein, du meinst - es so  
 gut, ach, Bäch - lein, a - ber weißt du wie Lie - - be thut? Ach,  
 un - - ten, da un - ten die küh - le - Ruh, ach, Bäch - lein, liebes Bächlein, so  
 sin - ge - nur zu, ach, Bäch - lein, liebes Bächlein, so sin - ge - nur zu!

50

*poco cresc.*

Et pour fuir la

*poco rit.*

*cresc.*

vie im - por - tu - ne Je me noie - rai

*dim.*

*cresc.*

*dim.*

*poco rit.*

a Tempo

dans ta clar - té.

*poco rit.*

a Tempo

*poco più f*

Jou - blierai les douleurs pas.

*poco più f*

A. R. 5746. L. &amp; Cie

*très doux*

\_sé - es, Mon amour, Quand tu ber - ce - ras mon tris - te

*poco cresc.* *p*

cœur et mes pensé - es Dans le calme ai - mant

*poco cresc.*

de tes bras!

*dim.*

*cresc.*

Tu prendras ma tête ma -

*cresc.*

52

- la - de Oh! *expressif* quel - que -

*cresc.* *f.*

- fois sur tes ge - noux,

Et lui di - ras u - ne bal -

*dim.* *dim.*

- la - de,

A. R. 5746. L. &amp; Cie

u - ne bal -

*dim.* *p*

- la - de, Qui sem - ble -

*poco rit.* *a Tempo*  
- ra par - ler de nous,

*poco rit.* *a Tempo*

*très doux*  
Et dans tes yeux

54

pleins de tristes - ses, Dans tes yeux a lors je boi -

*cresc.*

-rai Tant de bai - sers et de tendres - ses

*f*

Que peut - é - tre je gué - ri - rai... —

*dim.*

*sempre dim.* *rall.*

A.R. 5748. L. &amp; Cie

à Madame Henri DUPARC

## L'INVITATION AU VOYAGE

POÉSIE DE  
CH. BAUDELAIRE (1)MUSIQUE DE  
HENRI DUPARC

N° 1

VOIX ÉLEVÉES

**Presque lent** *Doux et tendre*

CHANT

**Presque lent** Mon en -

PIANO *pp*

- fant, ma sœur, Songe à la dou -

- ceur D'al - ler là - bas vivre en - sem -

(1) Chez CALMANN-LÉVY Éditeur

ROUART, LEROLLE & C<sup>ie</sup>, Editeurs, 29, rue d'Astorg, Paris.R. L. 5060 & C<sup>ie</sup>

Cette mélodie est publiée avec Orchestre

2

ble, Ai - mer à loi - sir, Ai -

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are "ble, Ai - mer à loi - sir, Ai -". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, often with a bass line that includes a descending eighth-note scale.

mer et mou - rir Au pa - ys qui te res -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "mer et mou - rir Au pa - ys qui te res -". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system, with a consistent eighth-note accompaniment.

sem - ble! Les so -

The third system of the score features the lyrics "sem - ble! Les so -". The vocal line has a slight melodic rise at the end of the phrase. The piano accompaniment continues with the established eighth-note accompaniment.

leils mouil - lés De ces ciels brouil -

The fourth and final system on this page has the lyrics "leils mouil - lés De ces ciels brouil -". The vocal line concludes with a long note. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment, ending with a fermata over the final chord.

*Retenez un peu a Tempo Dim. p*

- lés Pour mon es - prit ont les char - mes

*Suivez a Tempo Dim. p*

Si mys - té - ri - eux De - tes traî - tres

*Dim. Très doux*

yeux. Brillant à tra - vers leurs lar -

*Dim. pp*

**Un peu plus vite pp**

- mes. Là, tout n'est qu'ordre et beau -

**Un peu plus vite**

8

*Rall.* 2

té, Lu - xe, cal - me et vo - lup - té.

**1<sup>er</sup> Mouvt.** *p*

Vois

sur ces ca - naux Dor - mir ces vais -

- seaux Dont l'hu - meur est va - ga - bon - - - de;

*più f* *Cresc. molto*

C'est pour as - sou - vir Ton moins de dé - sir Qu'ils vien -

*più f* *Cresc. molto*

*Expressif*

*f* *Dim.*

- nent du bout du mon -

*f* *Dim.*

**Un peu plus vite** *mf*

- de. Les so -

**Un peu plus vite**

9

- leils cou - chants Re -

vè - tent les champs, Les ca -

*poco sfz*

- naux, la ville en - tiè -

*Cresc.*

- re, D'hy - a - cinthe et

*più p*

d'or; Le mon - de seu -

*Cresc. molto*

- dort Dans u - ne chau - de lu -

*Cresc. molto*

*ff*

- miè - - - re!

*ff* *Poco a poco dim.*

*ff* *Poco a poco dim.*

*Dim. molto*

*Dim. molto*

*pp*

Là, tout n'est qu'ordre

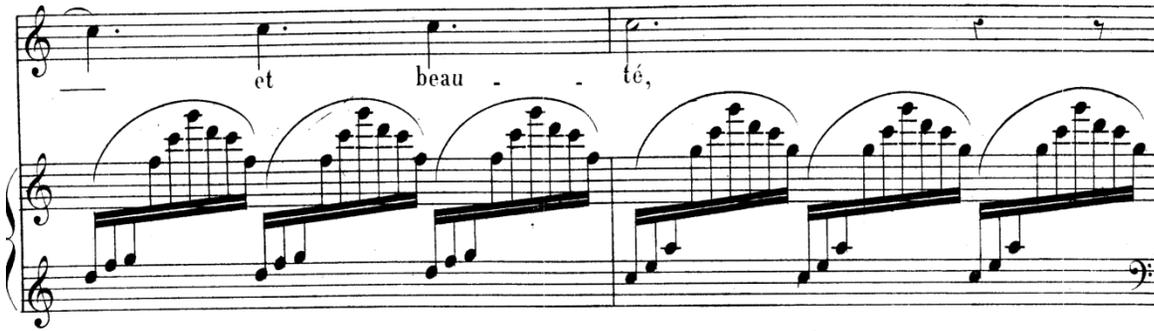
*pp* *Cantabile*

*mf*

*pp* *Cantabile*

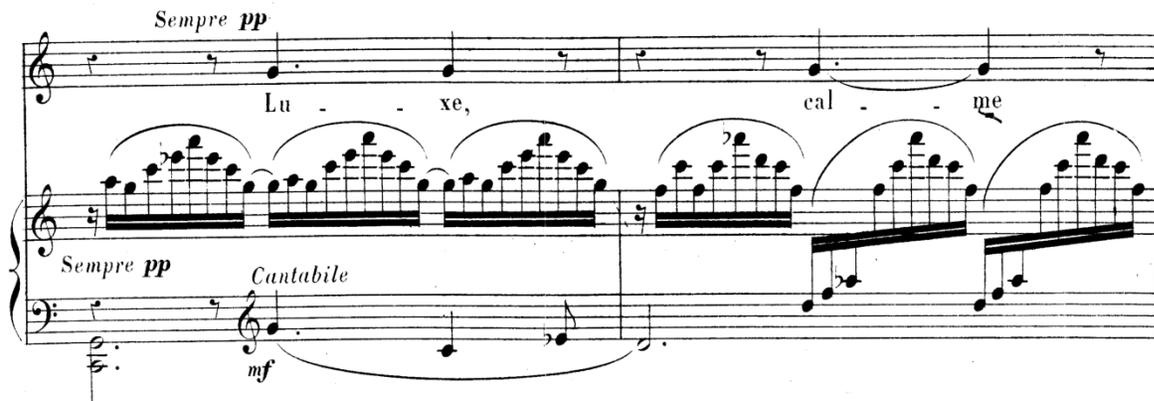
*mf*

et beau - - té,



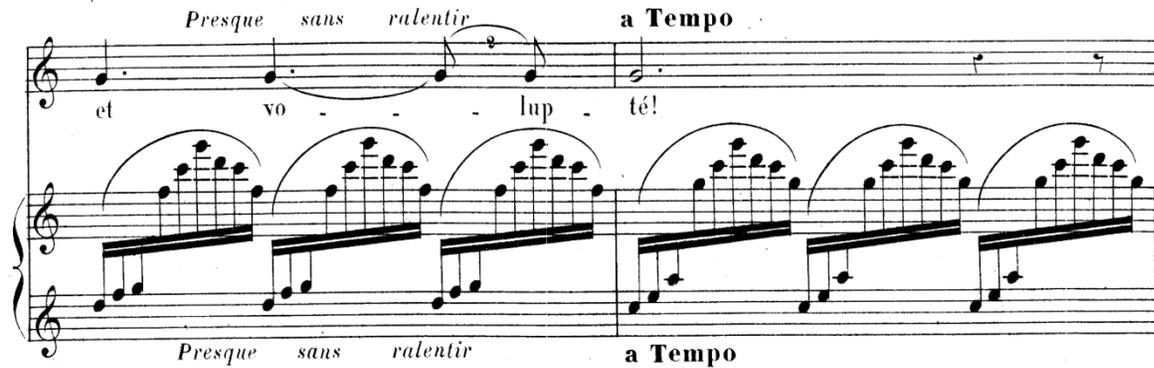
*Sempre pp*  
Lu - - xe, cal - - me

*Sempre pp* *Cantabile*  
*mf*



*Presque sans ralentir* **a Tempo**  
et vo - - lup - - té!

*Presque sans ralentir* **a Tempo**



*En diminuant jusqu'à la fin*



*Rall.* **ppp**



à Monsieur J. GUY ROPARTZ

## LA VIE ANTÉRIEURE

Poésie de  
CH. BAUDELAIRE (1)Musique de  
HENRI DUPARC

N°4 VOIX ÉLEVÉES

**Lent et solennel**

CHANT

J'ai long-temps ha-bi-té sous de

PIANO

vas - tes por - ti - - ques Que les so - leils ma -

rins teignaient de mil-le feux, Et que leurs grands pi -

Tous droits réservés

R. L. 5752 & C<sup>ie</sup>

65

- liers, droits et ma - jes - tu - eux, Ren - daient pareils, le

soir, aux grot - tes ba - sal - ti - ques. Les

**Un peu plus vite, mais très peu**  
hou - les, en rou - lant les i - ma - ges des

cieux, Mê - laient d'u - ne fa -

*poco a poco cresc.*

- con so - len - nelle et mys - ti - que Les

*poco a poco cresc.* (b)

augmentez et pressez peu à

2

tout puissants ac - cords de leur

peu jusqu'au 1er Mouvement

ri - che mu - si - que Aux cou -

*sempre cresc.*

*sempre cresc.*

- leurs du cou - chant re - flé -

*sempre cresc.*

*augmentez et pressez toujours*

té par mes yeux...

*long largement et*

C'est

*sempre cresc.*

10

**1<sup>er</sup> Mouvement**  
*à pleine voix*

là, c'est là que j'ai vé - cu dans.

**1<sup>er</sup> Mouvement**

*ff pp*

*dim. molto* *poco rit.* **a Tempo** *presque à demi-voix et*

les vo - lup - tés cal - mes Au milieu de l'a -

*sans nuances, comme en une vision*

-zur, des va - gues, des splen - deurs, Et des esclaves

*poco sfz*

nus tout imprégnés d'odeurs Qui me ra - frai - chissaient le

*poco sfz* *marcato*

front a - vec des pal - mes, Et dont l'u - ni - que

*poco rall.* **a Tempo** 54

soin était d'approfon - dir le se - cret dou - lou -

*poco rall.* **a Tempo**

*pp* *p* le chant bien en dehors et très expressif

*poco sfz* *pp*

- reux qui me fai - sait lan - guir.

*un peu ralenti* 57

*dim.* *pp* *perdendo* 61



blan.co.marfil..... y sen.ti.en mi pe.cho..... un fuer.te la.ti.do,.....

Handwritten guitar chords: D7, B7, B, Em, C#m, A7, Bm, D.

..... des.pues un sus.pi.ro y lue.go el chas.qui.do de un beso fe.bril..... Te Mu.ñequi.ta

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> Lento.

Handwritten guitar chords: B7, D7, C, E, A7, G, D7, D7.

lin.da..... de cabellos de o.ro,..... de d.i.en.tes de per.las,..... la bios de ru-

Handwritten guitar chords: G, Bm, G, Em, G-Em, G-Em, D7, A7, D7, A7, D7.

-bi..... di.me si me quie.res..... co.mo yo te a.do.ro,..... si de mi te a-

Handwritten guitar chords: G, Em, G, Em, G, Bm, G, Em, G, Bm, G, Em.

cuerdas ..... como yo de ti ..... y a veces es cucho.....

Handwritten guitar chords: D7, F#m7, A6, D7, F#m7, A6, G7, D7, C.

..... un e-co di-vi-<sup>ten</sup>no..... que en vuelto en la bri-sa..... pare-ce de-  
ten

Handwritten guitar chords: C, F#m7, B7, G, G7, F#m7, F#m7, A2.

— cir: ..... ¡Si! te quie-ro mu-cho, ..... mu-cho, mucho, mu-cho, .....

Handwritten guitar chords: G, G, B, B, C, C.

tan-to co-mo en ton-ces, ..... siem-pre has ta mo-<sup>d.</sup>rir .....

Handwritten guitar chords: G, G, A6, D7, G7, G, G7, G.

3576

M 10479

a María de Pini de Chrestia

# SE EQUIVOCÓ LA PALOMA...

DONACION *Investigación*  
 NOMBRE *Cantón Bastos*  
 FECHA *1997*

Poesía de  
RAFAEL ALBERTI

Música de  
CARLOS GUASTAVINO

ALLEGRETTO (♩ = 108).

CANTO

PIANO

*mf* *legato* *dim.* *p*

Se-e-qui-vo - có la pa - lo - ma. Se-e-qui-vo - ca - ba.

10 Por ir al nor-te, fue al sur. Cre-yó que el tri-go e-ra a - gua. Se-e-qui-vo -

ca - ba. Cre-yó que el ma e-ra el cie - lo; que la no - che, la ma.

*Cm* *F* *Bb* *C* *D9b*

© Copyright 1941 by RICORDI AMERICANA S. A. Cangallo 1558 - Buenos Aires.  
 Todos los derechos están reservados - All right reserved.  
 Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

BA8278

BIBLIOTECA  
 CONSERVATORIO "G. GILARDI"

4

20

ña - na Se e - qui - vo - ca - ba . . . se e - qui - vo - ca - ba

25

Que las es - tre - llas - ro - ci - o; que la ca - lor - la - ne -

30

va - da Se e - qui - vo - ca - ba . . . se e - qui - vo - ca - ba

*cresc.* *f* *dim.*

35

Que tu fal - da - ra tu

*un poco rit.* *a tempo* *p*

45

blu - sa; que tu co - ra - zón, su ca - sa Se - qui - vo - ca - ba, se - qui - vo - ca - ba.

*rit.* *Più lento* *senza rigore* *molto espressivo*  
*breve*

E - lla — se dur - mió en la o -

*breve*

*armonioso*

*breve*

ri - lla Tu, en la cum - bre de u - na ra - ma.

TEMPO I.

*p*

*poco rit.*

A la Sra. Brígida Frías de López Eucharado

# CANCION AL ARBOL DEL OLVIDO

Letra de  
FERNÁN SILVA VALDÉS

Música de  
ALBERTO GINASTERA

(1910-1970)

LENTO (♩ = 54)

CANTO

Eu mis pa-gos hay un

PIANO

*pp legato*

ár - bol Que del ol - vi - do se lla - ma. Al que van a des - pe - nar - se, Vi - da - li - tay,

Los mo - ri - bun - dos del al - ma.

*ritard.* - - - - *a tempo*

*ritard.* - - - - *a tempo* *espressivo*

Pa - ra no pen - sar en

Copyright MCMXLV by RICORDI AMERICANA - S. A. E. C. - Buenos Aires.  
 RICORDI AMERICANA - S. A. E. C. - Buenos Aires. - Unicos editores para todos los países  
 Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están  
 reservados

B.A. 8226

*ritard.*

vos Ba-jo el ár-bol del ol-vi-do, Me a-cos-té u-na no-che-ci-ta, Vi-da-li-tay, Y me que-dó bien dor-

*ritard.*

*a tempo*

mi-do.

*a tempo*

*p*

Al des-per-tar de a-quel

*Più lento*

sue-ño Pen-sa-ba en vos o-tra vez, Pues me ol-vi-dé de ol-vi-dar-te, Vi-da-li-tay,

*Più lento*

*ritard.* - - - - *Tempo I*

Ea cuan-ti-to me a-cos-té.

*ritard.* - - - - *Tempo I*

*pp*

70

## Act II.

A room on the ground-floor of a country-house near Paris. In the centre, at the back, a mantelpiece with clock, mirror, &c. A glass door on each side shows the garden; two other doors opposite each other. Chairs, tables, books, writing-materials, etc.

Nº 7. "De' miei bollenti spiriti.,"  
Recit. and Air.

(Enter Alfred in hunting-costume.)

Allegro vivace. (♩ = 132)

Piano. *p* Str.

Alfred.

Lun-ge da  
When we are

Recit.

(puts away his gun)

le - i per me non vha di - let-to!  
part-ed, of life it-self I'm wea-ry.

Vo - la - ron già tre  
Three months have nearly

*a tempo*

lu - he dac-chè la mia Vio - let - ta a - gi per me la - scio, do - vi - zie, a -  
van - ish'd since my be-lov'd Vio - let - ta left, for my sake, the world, its pleasures and

mò - ri, e le pom - pò - se fe - ste, ov', a - gli o - maggi av - vez - za, ve - dea schia - vo cias -  
splendors, the gay and bril - liant cir - cle where she, the star of beau - ty, enslav'd the hearts of

*Andante.*

cun di sua bel - lez - za. Ed or con - ten - ta in que - sti a - me - ni luo - ghi tut - to scor - da per  
all to do her homage. And here con - tent - ed with me to roam the meadows, she forgets all for

*Adagio.*

me. Qui près - so a lei io ri - na - scer mi sen - to, e dal  
me. Her gra - cious pres - ence re - news all my be - ing, sweet en -

sof - fio d'amor ri - gè - ne - ra - to scor - do ne' gau - di suo - i tut - to il pas -  
chantment of love, in thee is cancell'd all dark remembrance of a past dis -

*Andante. (♩ = 60)*

sa - tract - to.  
ed.

*pp* *Str. pizz.*

De' miei sol-lèn - ti spi - ri - ti, il gio - va - ni - le ar -  
 Fe - verù and wild my dream of youth, no star on high to

do - re el - la temprò col pla - ci - do sor -  
 guide me, she shone on me with ray be - nign, and

Wind sustain.

*stent.* *ppp*  
 ri - so del - la - mor, del - la - mor! Dal di che dis - se:  
 trouble fled a - way, fled a - way! When low she whisper'd:

vi - ve - re io vo - glio, io vo - glio a te fe - del,  
 "Live for me, On earth, — on earth I love but thee;"

del - lu - hi - ver - so im - me - mo - re io vi - vo, io vi - vo  
 Ah, since that bright, that bless - ed day, in heav - en 'mid joys ce -

*ppp*

qua - si, io vi - vo qua - si in ciel. Dal die dis - se: vi - te - re io voglio te fe -  
les - tial, in heav'n I dream to be. When low she whisper'd: "Live for me, On earth I love but

*pp*

del, si, si, del - lu - ni - ver - so im - me - mo - re io  
thee, but thee;" Ah, since that bright, that bless - ed day, in

*ff* *ppp* *morendo*

vi - - vo, vi - vo qua - si, io vi - vo qua - si in ciel, io  
heav'n 'mid joys ce - les - tial, in heav'n I dream to be, ah,

*dolcissimo*

vi - - vo in ciel, del - lu - ni - ver - so im - me - mo - re  
since that day, in heav'n itself I dream to be,

*f* *dim.* *dolcissimo*

io vi - vo quasi in ciel, - ah si, io vi - vo quasi in cie - lo, io vi - vo qua - si in  
ah, since that blessed day, - ah, since that bright and blessed day, - in heav'n I dream to

AND<sup>no</sup> AFFETTUOSO ♩ = 58

(sorpresa)

MIMI

Ah!

(tenendo la mano di Mimì, con voce piena d'emozione)

R

*dolcissimo*

(30) *pp* Che ge - li - da ma - ni - na, se la

AND<sup>no</sup> AFFETTUOSO ♩ = 58

*sfz* *pp*

R

la\_sci ri\_scal\_dar. Cer\_car che gio\_va? Al bu\_io non si

R

tro\_va.

*m.s.*

R

Ma per for\_tu\_na è una not\_te di lu\_na,.....

*AND<sup>te</sup> SOSTENUTO*

R  
(31) son? chi son? Sono un po - e - ta. Che cosa

*AND<sup>te</sup> SOSTENUTO*

*f* *p* *3*

*p* *f* *pp*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The vocal line (marked 'R') begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*. The piano accompaniment (marked 'p') consists of two staves with chords and moving lines. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*.

R  
fac\_cio? Scri - vo. E come vi - vo? Vi\_vo.

*p* *espressivo* *f* *rall:.....*

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line continues with eighth and quarter notes, including a triplet. Dynamics include *f*. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand with a *rall:.....* marking and a *f* dynamic. The left hand provides harmonic support with chords.

*AND<sup>te</sup> LENTO* ♩ = 52

R  
(32) dolce In po\_vertà mia lie\_ta scialo da gran si -

*p* *pp* *AND<sup>te</sup> LENTO* ♩ = 52

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The tempo is marked *AND<sup>te</sup> LENTO* with a quarter note equal to 52. The vocal line (marked 'R') starts with a treble clef and a key signature of three flats. It includes a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* and *pp*. The piano accompaniment (marked 'p') features a *dolce* marking and a *pp* dynamic. The tempo is also marked *AND<sup>te</sup> LENTO* with a quarter note equal to 52.

R  
- gno - re..... rime ed inni d'a - mo - re. Per sogni e per chi - me - re e per castelli in

*pp*

Detailed description: This system contains the seventh and eighth lines of music. The vocal line continues with eighth and quarter notes. Dynamics include *pp*. The piano accompaniment features a *pp* dynamic and continues with chords and moving lines.

R

a - ria..... l'anima ho mi - lio - na - - - ria. Ta -

*f* *allarg.* *con molta espress.* *rit.*

*cres.* *f* *rit.* *ppp*

R

- lor dal mio for - zie - re..... ruban tutti i gio -

*Sostenendo largamente*

*p* *con grande espress.*

R

iel - li due la - dri:gli oc - chi bel - li. V'en.

*dolciss.*

R

- trar con voi pur o - ra, ed i miei so-gni u - sa - ti

*p* *dolciss.*

*poco allargando con anima*

R e i bei so\_gni mie - i..... to-sto si di - le -

*f poco allargando*

*dolciss. molto rall. a tempo*

R - guar!..... Ma il fur - to non m'ac - co - ra

(33)

*stent.*

*molto rall.*

*a tempo pp*

*Opp.*

stan - za la dol - ce spe -

*f con anima*

*cres.*

*allarg.*

- ran - - za!.....

- ran - za!.....

*dolcissimo*

*p* *s* *s*

Or che mi co-no-sce - te

(34)

*f* *ppp* *allarg. sempre*

parla-te vo - i, de! parlate. Chi sie - te? Vi piac-cia

*con anima stentando* *allarg.* *rall.* *ppp*

*pp* *f con anima allarg. p* *pp col canto*

MIMI (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre seduta) con semplicità

dir!.....

Si. Mi

(35)

*ppp* *allargando e dim. molto* *pp*

due ca.