

INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y ESTILÍSTICA DE LAS OBRAS
PIANGERÓ LA SORTE MIA- G. F. HENDEL, ACH ICH FÜL´S - W. A. MOZART,
POEME D´UN JOUR - G. FAURÉ, ROMANZA DE SOCORRO - R. CHAPÍ, O MIO
BABBINO CARO, G. PUCCINI, BACHIANA BRASILEIRA NO 5- HEITOR
VILLALOBOS, MONICA´S WALTZ, G. C. MENOTTI
ASÍ TE QUIERO, JOSÉ REVELO BURBANO

TATIANA DAYLOREN PARDO CAIPE

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2016

INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y ESTILÍSTICA DE LAS OBRAS
PIANGERÓ LA SORTE MIA- G. F. HENDEL, ACH ICH FÜL´S - W. A. MOZART,
POEME D´UN JOUR - G. FAURÉ, ROMANZA DE SOCORRO - R. CHAPÍ, O MIO
BABBINO CARO, G. PUCCINI, BACHIANA BRASILEIRA No 5- HEITOR
VILLALOBOS, MONICA´S WALTZ, G. C. MENOTTI
ASÍ TE QUIERO, JOSÉ REVELO BURBANO

TATIANA DAYLOREN PARDO CAIPE

Como prerrequisito para titularse como licenciada en Música

Asesor:

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2016

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo 1° del acuerdo No. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Directivo de la Universidad de Nariño

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

RESUMEN

Esta investigación se basa en hechos bibliográficos que permiten analizar el contexto estilístico y teórico musical de las siguientes obras de la literatura vocal universal:

Piangeró la sorte mía, Giulio Cesare in Egitto, HWV 17, G. F. Haendel

Ach, ich fühl's, Die Zauberflöte, Wolfgang Amadeuz Mozart

Poème d'un Jour Op 21, Gabriel Fauré

Romanza de Socorro, El Barquillero, Rupert Chapí

Omio babbino caro, Gianni Schicchi , Giacomo Puccini

Bachiana Brasileira No 5, Heitor Villalobos

Monica's Waltz, The Medium ,Gian Carlo Menotti

Así Te Quiero, José Revelo Burbano

De igual manera en este trabajo se anexan las partituras de las obras analizadas para que sirvan de apoyo en caso de consultas académicas.

ABSTRACT

This document contains valuable bibliographical and analytical information about the next vocal literature pieces:

Piangeró la sorte mía by Georg Friederich Handel,

Ach ich fühl's by Amadeuz Mozart,

Poèm d'un Jour by Gabriel Fauré,

El Barquillero by Rupert Chapí,

O mio babbino caro by Giacomo Puccini,

Bachiana No 5, by Heitor Villalobos, and Así te quiero by José Revelo Burbano.

In addition, this will remain as a memory and the partitures are annexed for further study and research.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. TITULO	11
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	12
3. OBJETIVOS	13
3.1 OBJETIVO GENERAL	13
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	13
4. JUSTIFICACIÓN	14
5. REPERTORIO	15
6. MARCO DE REFERENCIA.....	16
6.1 MARCO CONCEPTUAL	16
6.1.1 El Estilo	16
6.1.1.1 Que es estilo musical.....	18
6.1.1.2 Elementos específicos del estilo para analizar una obra	18
6.1.2 Bel canto	20
6.1.3 Opera	20
6.1.3.1 El libreto.	21
6.1.4 La chanson.....	21
6.1.5 El lied	22
6.1.6 Bambuco	22
6.1.7 Aria.....	23

6.1.8	Zarzuela	24
6.1.9	Acto	24
6.1.10	Ciclo de canciones	24
6.1.10.1	Ciclo.	25
6.2	MARCO HISTORICO	25
6.2.1	Apreciación estilística de los compositores	25
6.2.1.1	Georg Friederic Hendel	25
6.2.1.2	Wolfgang Amadeuz Mozart	28
6.2.1.3	Gabriel Fouré	30
6.2.1.4	Rupert Chapí	32
6.2.1.5	Giacomo Puccini	35
6.2.1.6	Heitor Villalobos.	37
6.2.1.7	Gian Carlo Menotti	40
6.2.1.8	José Azael Revelo Burbano	42
6.3	MARCO TEÓRICO	44
6.3.1	El Canto	44
6.3.1.1	El arte de cantar ¿qué es cantar?	46
7.	ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	47
7.1.	POEME D'UN JOUR OP 21, GABRIEL FAURE	47
7.2	ANALISIS GENERAL	47
7.2.1	Rencontre.....	47
7.3.	ASÍ TE QUIERO, JOSÉ REVELO BURBANO	64
7.4.	<i>PIANGERÓ LA SORTE MÍA, GIULIO CESARE IN EGITTO</i> , HWV 17, Georg Friedrich Haendel.....	64
7.5.	<i>ACH, ICH FÜLH´S, DIE ZAUBERFLÖTE</i> K620, Wolfgang Amadeus Mozart	70
7.6.	O MIO BABBINO CARO, GIANNI SCHICCHI , Giacomo Puccini	75
7.7.	ROMANZA DE SOCORRO, EL BARQUILLERO, Rupert Chapí	78
7.8.	MONICA´S WALTZ, THE MEDIUM, Gian Carlo Menotti.....	84

RECOMENDACIONES90

BIBLIOGRAFÍA91

INTRODUCCIÓN

Este documento contiene el análisis de algunos aspectos históricos y estilísticos generales en el área de la música vocal con el fin de identificar más claramente aspectos estilísticos propios de los compositores escogidos. Finalmente se realiza un análisis musical puntal del repertorio seleccionado y enunciado en el título del presente documento.

El análisis se realizó teniendo en cuenta dos grandes categorías para dividir la música en el campo del canto lírico: la música de concierto y la ópera. En la música de concierto se analizará a Gabriel Fauré – “Poème d’un Jour”, a Heitor Villalobos -“ Bachiana Brasileira”, José Revelo Burbano – “Así te quiero”. Y en la categoría de ópera se analizó a Händel – “Piangeró la sorte mía”, A. Mozart – “Ach, ich fühl’s”, Giacomo Puccini - “O mio babbino caro”, Rupert Chapí - Romanza de Socorro (El Barquillero), C. Menotti - Monica’s Waltz (The Medium). Cabe anotar que estas dos categorías a su vez se dividen en diferentes géneros y conceptos que también serán analizados en este documento.

Además, en la parte final del documento, se puede encontrar un análisis musical de las obras donde se desglosa por secciones la información inmersa en la partitura como armonía destacada, intervalos importantes correspondientes al contexto, frases destacadas y demás detalles que contribuyen a un mejor entendimiento de lo que se canta.

1. TITULO

INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y ESTILÍSTICA DE LAS OBRAS
PIANGERÓ LA SORTE MIA- G. F. HENDEL, ACH ICH FÜL´S - W. A. MOZART,
POEME D´UN JOUR - G. FAURÉ, ROMANZA DE SOCORRO - R. CHAPÍ, O MIO
BABBINO CARO, G. PUCCINI, BACHIANA BRASILEIRA NO 5- HEITOR
VILLALOBOS, MONICA´S WALTZ, G. C. MENOTTI
ASÍ TE QUIERO, JOSÉ REVELO BURBANO

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La calidad interpretativa de un buen cantante radica en una preparación profunda y analítica en aspectos teóricos y prácticos. Si bien la técnica es fundamental para el desarrollo musical, debe ser complementada con el estudio de los contextos históricos y estilísticos de las obras y el análisis musical de los repertorios a interpretar.

En general, los músicos profesionales necesitan fortalecer una preparación integral que les permita asimilar la información que está impresa en la partitura y de esa manera lograr una mejor interpretación de la pieza y un acertado entendimiento de lo que está escrito entre líneas.

2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cuáles son los elementos estilísticos e históricos que influyen las obras de los compositores G. F. Haendel, W. A. Mozart, Gabriel Fouré, Rupert Chapí, G. Puccini Heitor Villalobos y José Revelo Burbano en la voz cantada?

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Identificar los elementos estilísticos, bibliográficos y musicales del repertorio escogido.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Realizar un breve estudio Biográfico del estilo de cada compositor planteado.

Analizar los aspectos estilísticos de la obra escogida para cada compositor

Realizar un análisis musical de las obras establecidas de los compositores: G. F. Haendel, W. A. Mozart, Gabriel Fouré, Rupert Chapí, G. Puccini, Heitor Villalobos y José Revelo Burbano para visibilizar la capacidad expresiva de la voz cantada.

4. JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo, surge de la necesidad conocer la mejor manera de interpretar las obras específicas planteadas de estudio que permita que este proyecto se convierta en una herramienta para el estudio de elementos estilísticos, donde el intérprete puede incrementar su desempeño como instrumentista y potencializar su capacidad expresiva e interpretativa, haciendo uso de los contenidos propuestos ya que muchas veces se cae en el error de cantar obras de diferente periodo o contexto, sin ninguna diferencia entre una y otra obra. Se hace necesario tener claras las diferencias entre uno y otro compositor, saber cómo llevar esas diferencias sonoras y expresivas en el momento de interpretar, y más aún si es un repertorio variado y sobre todo claramente diferenciado por su época y estilo.

Este trabajo, también busca rescatar la importancia de estudiar aspectos teórico musicales puntuales tales como el análisis melódico, que permite reunir importantes herramientas para la interpretación de las obras de estudio propuestas, construyendo un punto de partida para que las generaciones venideras puedan tener bases de consulta en los diferentes campos del conocimiento, y, aunque se propone un análisis musical y estilístico de un repertorio vocal específico existen conceptos que lógicamente se pueden aplicar de manera más general en la preparación teórica y sistemática de un montaje musical en el campo del canto lírico.

De igual manera, este trabajo desea complementarse con el estudio de elementos teórico musicales que permitan comprender los movimientos melódicos y armónicos que una obra contiene. A veces, una melodía se centra en la representación de un acontecimiento o emoción que el cantante debe resaltar, ya que el compositor así lo pensó, por lo tanto se prestará especial atención al diálogo o texto que se propone en la obra y posteriormente construir una mejor atmósfera interpretativa de la pieza.

Con el texto presentado se desea contribuir a la investigación no solo de cantantes, sino que sirve de consulta para cualquier instrumentista que desee ilustrarse sobre los aspectos de la interpretación y en elementos históricos enfocados a complementar el conocimiento del contexto de las obras pertenecientes a estos estilos. Además, quedará como memoria y se anexa partituras para su posterior estudio e investigación.

5. REPERTORIO

- ❖ PIANGERÓ LA SORTE MIA, Georg F. Hendel
- ❖ ACH, ICH FÚL´S, W. Amadeuz Mozart
- ❖ POÈM DÚN JOUR Op 21: RENCONTRE, TOUJOURS, ADIEU, Gabriel Fouré
- ❖ EL BARQUILLERO, Rupert Chapí
- ❖ O MIO BABBINO CARO, Giacomo Puccini
- ❖ BACHIANA No 5 ARIA CANTILENA, MELODIA SENTIMENTAL, Heitor Villalobos
- ❖ ASÍ TE QUIERO, José Revelo Burbano

6. MARCO DE REFERENCIA

6.1 MARCO CONCEPTUAL

Para desarrollar el análisis se parte del estudio de dos categorías de la música vocal. Como lo son Obras de concierto y Obras de ópera. Cada una de ellas encuentra influenciada por los factores políticos y económicos que sucedieron en la respectiva época. Por ejemplo la música brasilera de Villalobos respondió al movimiento nacionalista que surgía en dicho país, o el verismo impreso en las obras de Menotti que nos advierte que el contenido de las óperas estaba cambiando de ser cuento de hadas a libretos con gente real.

Este tipo de información, conlleva a tener en cuenta un aspecto que no siempre sale a la luz, el estilo, el sello, la firma del compositor que nos afirma que dicha obra es de su autoría y que suena a dicho compositor.

6.1.1 El Estilo

¿QUÉ ES EL ESTILO?

El Estilo --de “Stilus”, punzón que sirve para escribir—hace referencia a la utilización de medios expresivos determinados por el compositor con propósitos estéticos específicos para lograr que su obra no se parezca a la de ningún otro compositor. Estamos hablando de su esencia de lo que hace diferentes las composiciones de los autores así estas hayan sido creadas en la misma época, forma, periodo o país. Por ejemplo: La misma forma de la sinfonía de Mozart, Beethoven o Tchaikowsky.

Se entiende entonces que el estilo pertenece a todo ser humano de manera particular, es decir (todos tenemos estilo), se caería en un error si se concluyera que el estilo solo lo poseen algunos... El estilo es la manera de darse a conocer, marcando una manera única e individual; en otras palabras, “El Estilo, es la expresión de la individualidad”¹.

¹ IMAGEN PUBLICA COLEGIO GRAN CLASE, Teoría del Estilo: Alvaro Gordo Imagen Publica [videgrabación] 2.25 min.

Dentro de la esencia personal está el temperamento, carácter, auto percepción etc. De esta forma se reconoce y se manifiesta el ser ante el mundo para expresar su interior, y es así como cada individuo encuentra variaciones acerca del mundo que lo rodea.

A continuación el concepto general que manejan la mayoría de los diccionarios o Enciclopedias.

“Manera distintiva de presentación externa, modo o forma particular de construcción o ejecución de cualquier arte” Century Dictionary and Cyclopedia.

“Modo de representación del individuo, la época o del país”, Enciclopedia Americana.

Carácter especial que da a sus obras un artista, sea cualesquiera los medios de que se valga para ejecutarla”. Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano.

“Manera particular de un artista, un género o una época”. Larousse: “Grand Dictionnaire Universal du XIX e Siecle.

Algunos filósofos y literatos han definido este concepto así :

“El Estilo es el hombre mismo” Buffon;

“Tal como es el carácter, es el estilo” Platón;

“El discurso es la fisionomía del alma” Séneca;

“El estilo no se aprende, constituye un don del cielo, es talento” Chateaubriand; “El estilo es un desvío con respecto a una norma” Valery.

Entonces se concluye que el Éstilo hace referencia a todos los elementos subjetivos que componen la personalidad de un individuo.

6.1.1.1 Que es estilo musical. Es Un conjunto de elementos y características musicales (ritmo, estructura, armonía, melodía....) y extra-musicales (geografía, religión, contexto histórico o social, cultural...) que definen una obra musical y la clasifica según diferentes grupos de afinidad. Además como se menciona antes, es todo lo que afecta de una u otra manera al compositor y su obra; sin embargo, surge una cierta confusión entre un concepto que incluye muchos de los aspectos del estilo, con el Género.

El Género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad. Estos criterios pueden ser específicamente musicales, como el ritmo, la instrumentación, las características armónicas o melódicas o su estructura, y también basarse en características no musicales, como la región geográfica de origen, el período histórico, el contexto sociocultural u otros aspectos más amplios de una determinada cultura.

Los géneros a su vez se dividen en subgéneros. En algunos géneros determinados como el flamenco el término subgénero se sustituye por otro que determina cada una de las variedades denominándose de una forma propia. Una composición musical puede ser clasificada dentro de varios de un género, y es expresada a través del estilo concreto del artista. En los casos en que esta multiplicidad de géneros resulta evidente dentro del estilo del artista, o es un objetivo buscado por el compositor, suele hablarse de música de fusión, que si se llegan a generalizar lo suficiente pueden llegar a formar géneros de fusión prácticamente independientes.

Entonces es posible deducir que Estilo y Género son conceptos inseparables y, a veces, sinónimos, ya que el Estilo hace referencia siempre a aquellos elementos personales, subjetivos, distintivos que yacen en el fondo de cualquier obra de arte o en la personalidad de todo genuino creador.

6.1.1.2 Elementos específicos del estilo para analizar una obra. Se intenta realizar el análisis y comprender los estilos musicales e incluir aspectos específicos que aporten e influyan y que permitan definir la realidad última del estilo en una obra de arte.

1. El *Género* al que pertenece la obra. Se hace una selección y distinción entre los géneros *religioso*, del *profano*, el género *sinfónico* del *dramático*, el género *vocal* del *instrumental*, música de *cámara* y música de *teatro*....

2. Elementos de orden *Emocional*. Hace referencia a los adjetivos *alegre*, *triste*, *vigorosa*, *pensativa*, *cariñosa*, *apasionada*, *calmada*, etc. Es frecuente que el

compositor incluya en la impresión de sus partituras este tipo de “indicaciones” por más análisis armónico, morfológico y /o histórico que el intérprete haya realizado a la obra; todo esto para lograr un acercamiento aún más íntimo entre lo que está escrito y las emociones.

3. La *Importancia* o el *Imperativo* de *orden Interno* o *externo* que el artista concede a su obra. Es decir, -su obra puede presentarse elegante, banal, profana, seria, influenciada por algún acontecimiento o circunstancias en la vida del compositor.

4. Los *Recursos Técnicos* empleados en la creación de la obra. Armonía o contrapunto; compleja orquestación o sencilla instrumentación, polifonía exuberante o simple homofonía; armonía complicada o sencilla: rica polirritmia o recursos rítmicos elementales, etc.

5. Los *Factores étnicos y geográficos* presentes en la personalidad del autor, de un país o de un continente. Es muy claro este punto ya que se puede distinguir solo con una audición factores del estilo de la música europea, asiática o africana. Escuchar estas músicas transportan inmediatamente a la localización regional de estas obras.

6. La *Epoca* en que ha sido creada la obra. Éste es un factor decisivo para el estilo que tendrá la pieza, además las referencias históricas ayudan a ubicar cronológicamente los hechos estilísticos del momento preciso de la creación de la obra.

Teniendo en cuenta lo anterior, el análisis debe darse desde un punto de vista crítico directamente a la obra y tomándola como un todo, sin partir de nuestra propia subjetividad. De la propia obra de arte se extrae su información ya que toda obra es única e inconmensurable con cualquier otra.

El espíritu de un autor viene a ser un sistema solar hacia cuya órbita todas las cosas son atraídas: el lenguaje, la intriga y demás, no son sino satélites de esa entidad. Todo detalle debe permitir ingresar a el centro de la obra, cada uno de estos siempre dará pautas sobre como tener una mejor visión de lo que se va a interpretar.

A continuación se muestra unas referencias conceptual de la obras en estudio:

6.1.2 Bel canto. Hace referencia al estilo vocal que se desarrolló en Italia entre el siglo XVII y el XIX. Se caracteriza por enfocarse en la perfecta igualdad y uniformidad de la voz, el legato habilidoso, un registro superior claro, una estupenda agilidad y flexibilidad y un timbre dulce muy particular. Consiste en mantener un legato a lo largo de todo el discurso vocal como también el desarrollo de elementos característicos como la coloratura, el trino, agudos, sobreagudos y perfecto control de la respiración.

6.1.3 Opera. Constituida en 1650 en Italia significa “obra musical” está destinada a ser representada teatralmente armonizada, cantada y acompañada con instrumentación. Forma parte de la tradición de la música europea y occidental. “La ópera es un arte total en el que confluye la música, el canto, la poesía, las artes plásticas y, en ocasiones, la danza. En cada obra todos los componentes de la ópera combinan su expresividad y belleza. Esta compleja alquimia hace que cada función sea un espectáculo extraordinario, monopolizando la vista, el oído, la imaginación y la sensibilidad del público, en el que todas las pasiones humanas están en juego.”

La ópera nace en Italia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Esta se desarrolló gracias a un grupo de músicos y estudiosos que se denominaban a sí mismos camerata (en italiano, salón o cámara pequeña). En especial, deseaban que los compositores estuvieran muy atentos a los textos en los que basaban sus obras, adaptándolos de una manera simple para que la música pudiese reflejar en cada frase el significado del texto. Estas intenciones probablemente no hayan sido características de la antigua música griega, pero la camerata no disponía de una información detallada y suficiente sobre ese periodo musical.

El primer gran compositor que se dedicó a la ópera fue el italiano Claudio Monteverdi. Sus óperas no sólo utilizan el estilo monódico que hace énfasis en la palabra, sino también canciones, dúos, coros y secciones instrumentales. Las piezas no monódicas tienen una forma coherente basada sólo en las relaciones musicales. Monteverdi, por ejemplo, demostró que se podían utilizar para la ópera una amplia variedad de procedimientos y estilos musicales con el fin de realzar el drama. La ópera se difundió rápidamente por toda Italia.

6.1.3.1 El libreto. Es el texto de una ópera. Se puede tratar de una creación original, a menudo escrita por famosos poetas o novelistas, o puede ser también la adaptación de piezas de teatro, cuentos o novelas.

Los temas a tratarse y que participan en el libreto son variados: amor prohibido, infidelidad, venganza, sed de poder, la guerra, mitos antiguos o eventos históricos. Con tales temas, la ópera habita en un universo donde las pasiones humanas explotan. Amor, tragedia y muerte suelen estar en el centro de la acción. Los personajes, a veces se debaten entre sus sentimientos y el deber, se enfrentan a situaciones extraordinarias y se dejan llevar por la exacerbación del sentimiento. Este exceso de ardor les consume, y suele llevar a cometer actos de violencia y, a veces, hasta la muerte. Amor a primera vista, el sacrificio, el encanto, el coraje, el suicidio y el asesinato cohabitan en el libreto. Algunos personajes son castigados por sus crímenes, otros encuentran la redención o se ven afectados por el remordimiento... pero a veces, ¡también hay un final feliz!

Durante el siglo XVIII hay una gran rivalidad entre modernistas y los clásicos; los primeros apoyan el virtuosismo vocal comprendiendo toda clase de trinos, florituras, etc. Y los segundos le daban importancia a la poesía y al sentimiento. La tendencia es adaptar argumentos sencillos, alegres, jocosos, con una música ligera y pegadiza, esto es lo que se llama *Opera Bufa*.

6.1.4 La chanson. La chanson, al igual que el lied y la canción, es una forma de composición corta con texto, en su mayoría en el idioma francés. Su origen se dio alrededor del siglo XV en la región entre el norte de Francia y Bélgica, mejor conocida como Borgoña.

La música compuesta en esta zona fue tomada como la escuela musical de mayor renombre en la Europa renacentista, también es conocida como la escuela franco-flamenca. Los compositores Duffay y Binchois fueron líderes de la tendencia, y a los que les debemos la existencia de la chanson en la actualidad.

En los orígenes, esta música se caracterizaba por ser compuesta para tres voces o más y por lo general contenía textos profanos con temas como el amor, los estados de ánimo, la naturaleza, las fiestas etc. La chanson por su fácil entendimiento y rápida memorización, se convierte en un eje importante para el desarrollo de la música, da paso a una nueva idea, la línea melódica. La chanson hace una renovación en la polifonía, le da vida, se destacan las líneas principales. La forma más popular de este estilo es el Rondó, precursor de la adopción de la voz superior como la voz principal.

6.1.5 El lied. El Lied, es el equivalente alemán de la canción Española. El “Lied” nace en el apogeo del romanticismo alemán, es una forma de composición muy intimista y guarda estrecha relación con la poesía y la literatura. Surge de la canción popular alemana, se diferencia por tener la intención de ser una forma de composición más elaborada, el acompañamiento musical busca destacar la expresión de la voz cantada, nunca supera al texto. Con respecto a la estructura, el Lied podría concebirse con una estructura de composición Libre, no rechaza ninguna de las estéticas.

Persigue los ideales románticos de este periodo, “la expresión de lo inexpresable, lo inefable”.

El “Lied” surge cuando el piano estaba en su máxima popularidad y se caracterizó por tener bastante difusión en los hogares de clase media, además, despertó el interés de la burguesía por la composición intimista.

Franz Schubert fue el máximo exponente, escribió aproximadamente seiscientos lieder entre 1814 y 1828.

6.1.6 Bambuco. Es un baile típico Colombiano Posee un marco y un sabor de campo, descriptivo, romántico y nostálgico a veces, pero también se ha utilizado ampliamente para expresar el orgullo y la altivez por la tierra y la raza. Se interpreta con numerosa variedad de instrumentos bajo el ritmo de 6/8 compás compuesto, que contiene amalgamas y polimetría dentro de este patrón rítmico.

Trabaja con especial atención el Legato, la coloratura, messa di voca y el trino. Se enfoca en la perfecta igualdad y uniformidad de la voz, el legato habilidoso, un registro superior claro, una estupenda agilidad y flexibilidad y un timbre dulce muy particular.

Ornamentación florida y considerable, requiriendo mucho en el camino de las rápidas escalas y cadenzas. El *bel canto* floreció y siguió desarrollándose en Italia en la época del Barroco, teniendo una notoria influencia en las escuelas posteriores de canto en donde se pueden encontrar ejemplos en óperas francesas y en el estilo mozartiano de *bel canto* adaptado. En Italia el estilo desembocó en una verdadera escuela que tuvo su era de oro con las composiciones de Rossini, Bellini, Donizetti, y los primeros triunfos del maestro Verdi en las primeras décadas del siglo XIX.

6.1.7 Aria. Es una obra creada para ser cantada por una voz solista y sin coro. Por lo general tiene un carácter cantábile de expresión lenta escrita en forma ternaria ABA o Aria da Capo. La primera sección de las arias da capo es una entidad musical completa, que termina en la tónica, y que en principio podía ser cantada sola. La segunda sección contrasta con la primera en su textura musical, ánimo o tempo. La tercera sección normalmente no está escrita en las partituras, el compositor se limitaba a indicar que se repitiera la primera parte con las palabras "da capo" (que en italiano significa "desde el principio"). En esta tercera parte el cantante debía ejecutar toda serie de variaciones y adornos que considerara apropiadas para su lucimiento. En este caso en particular tenemos por ejemplo la famosa aria da capo Piangeró la Sorte mia, forma compositiva muy utilizada en el barroco.

El texto de este tipo de estilo compositivo casi siempre es un poema con dos estrofas y cada una con tres a seis versos. Independientemente del esquema rítmico y métrico, el último verso de la estrofa terminaba normalmente con una sílaba acentuada y los versos finales de los dos esquemas rimaban entre sí.

La primera estrofa del poema era el texto para la primera sección del aria da capo.

En las décadas del 1720 y 1730, surgió un esquema típico para la primera parte: Primera parte (A). Un ritornelo instrumental; una exposición completa de la primera estrofa con un desplazamiento armónico de la tónica a la dominante, un ritornelo posterior a la dominante, una segunda exposición completa de la primera estrofa que bien comienza con la tónica, bien se encamina rápidamente hacia ella, una exposición final del ritornelo en la tónica.

Segunda parte (B). La segunda estrofa proporciona el texto para la sección central del aria da capo, en esta sección se incorpora un contraste armónico al evitar la tónica valiéndose a menudo de la tonalidad relativa. Esta sección podría estar instrumentada con mayor ligereza y presentaba generalmente la estrofa completa solo una vez, aunque podían repetirse partes internas del texto. Tercera parte (A). A continuación llegaba otra vez la primera estrofa con su música, una repetición en la que se esperaba que el cantante introdujera variaciones con una ornamentación improvisada.

La forma general de esta aria era A-B-A, donde: A es el tema principal con sus ornamentos; B es el tema secundario, generalmente en la tonalidad relativa para hacer contraste; y A es la repetición del tema original pero con las variaciones personales que le adiciona el cantante.

6.1.8 Zarzuela. Es un género lírico por excelencia que tiene su origen y desarrollo en España. Rescata la esencia de la cultura Española con un concepto muy cercano al del teatro, aunque similar a la ópera, ésta se diferencia en que fundamentalmente el idioma en el que se canta es el español y proliferan mucho más las escenas habladas. En la ópera posterior al XVII todo el texto es cantado. Anteriormente al XVIII se podía dar el recitativo (secciones declamadas), pero siempre en menor cuantía de las partes habladas de la zarzuela.

El nombre de zarzuela deriva del lugar donde se produjeron las primeras representaciones, una zona de recreo de Madrid conocida como la zarzuela, por la gran abundancia de zarzas, donde el Infante Fernando y posteriormente Felipe IV pernoctaban tras las cacerías. Allí ofrecía representaciones músico-teatrales a sus huéspedes. El primer autor conocido es Calderón de la Barca con su obra el jardín de Falerina y la música era de Juan Riaco.

La zarzuela ha evolucionado de tal manera que podemos encontrar zarzuelas de 1,2,3 actos por lo general pero hasta un 4º y 5º actos. Posteriormente ésta música Vocal sufre un periodo de decadencia recuperándose notablemente sobre la mitad del siglo XIX. La temática solía ser sobre aspectos costumbristas, siendo en frecuentes ocasiones muy localista.

6.1.9 Acto. Hace referencia a cada una de las partes principales de una obra escénica teatral que pueden ser por ejemplo operas, zarzuelas. Por lo general cada acto está separado entre sí por una pausa o intermedio y dan lugar a cuadros y escenas desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII se tendía a dividir las obras en cinco actos, pero desde el siglo XIX, se dividen en tres o dos actos, y las piezas cortas suelen constar de un único acto.

6.1.10 Ciclo de canciones. Los ciclos de canciones nacieron como un perfeccionamiento del Lied y se buscaba mejorar la capacidad interpretativa. “El ciclo” reúne a diferentes obras con un concepto en común, por ejemplo, un ciclo de canciones con un tema en común como el amor, puede, perfectamente que cada sección, exprese una etapa del enamoramiento (exactamente como lo que sucede en el Poème d’un Jour de Fauré expuesta más adelante).

Das Veilchen, Abendempfindung (“La violeta”, “Sentimientos crepusculares”) de Mozart, o la colección An die ferne Geliebte (“A la amada lejana”) con la que Beethoven son los primeros ejemplos de composición construidas como ciclo de canciones, estas obras marcan el comienzo del lied romántico.

Los compositores y algunas de las obras más reconocidas en este tipo de creación son, aparte de los ya mencionados en el párrafo anterior, Franz Schubert y sus obras, Die schöne Müllerin (La bella molinera) y Winterreise (Viaje de invierno); Robert Schumann y sus obras, Dichterliebe (Amor de poeta) y Frauenliebe und Leben (Amor y vida de mujer); Compositores como, Hugo Wolf; Hector Berlioz; Gabriel Fauré; etc.

6.1.10.1 Ciclo. Es un grupo de canciones diseñadas para ser ejecutadas en conjunto por lo general de un mismo compositor manteniendo un hilo conector en la poesía contando habitualmente historias y poemas. Este término varía de acuerdo al contexto del ciclo, unos le llaman lieder y otros se llaman melodías dependiendo el país donde se ejecute. Según nuestro compositor Fouré, estamos hablando de un ciclo de chanson o canción francesa que fue bastante representativo en la forma de componer en Francia.

6.2 MARCO HISTORICO

6.2.1 Apreciación estilística de los compositores

6.2.1.1 Georg Friederic Haendel



Fuente: Georg Friederic Haendel

“Beethoven escribía en 1874: Haendel es el más grande compositor que jamás haya existido. Quisiera arrodillarme ante su tumba”

En una carta, Mozart le comentaba a su hermana I “...el Barón Van Swieten, a cuya casa voy a menudo, me ha dado para llevarme a casa todas las obras de Händl”. Mozart escribió en este caso “Händl”, y como conocemos todos, es siempre atractiva la manera de nombrarlo igual que su música.

La familia lo escribió de 15 maneras diferentes pero el músico cuatro formas distintas correspondientes a su vida: Händel, Haendel, Hendel y Handel. Usó esta última poco después de instalarse en Inglaterra empleándola para firmar el acta como súbdito británico en 1726 en la que también se ve nombrado el nombre Friederic conservado así desde entonces.

Así que si las ediciones de las partituras son de Islas Británicas el nombre del compositor se escribe George Friederic Haendel; En cambio, en Europa se emplea el nombre alemán originario Georg Friederich Haendel: este último será el usado en el presente trabajo.

Solucionado este dilema gramático, Haendel nació el 23 de Febrero de 1685 en Halle, Alemania un mes antes que Bach. Fue un compositor de gran impronta italiana en su estilo. A los 10 años comenzó a recibir clases de un organista. Cuando contaba 17 ya trabaja como organista de la iglesia en Halle.

Posteriormente obtuvo la nacionalidad inglesa en la cumbre del barroco y uno de los más influyentes compositores de la música occidental y universal.

Haendel, fue el primer músico de la historia moderna en adaptar y enfocar su música para satisfacer las necesidades del público y no de la nobleza y los mecenas como era habitualmente en la época del barroco. Además, fue llamado el sucesor de Purcell marcando otra era en la composición inglesa basada en la técnica de la homofonía y destacándose en esferas como la ópera y el oratorio.

Compuso innumerables obras vocales en donde piezas como El motete Dixit Dominus(1707) se considera su primera obra maestra; la cantata Laudate pueri (1706) está basada en un salmo del Libro de David. Su estancia en Italia terminó con el éxito de su quinta opera, Agrippina (1709), que fue estrenada en Venecia. Viajó a Hannover y trabaja como compositor y director de orquesta de la corte. Después se traslada a Londres, donde estrenó Rinaldo (1711) con un gran éxito. En 1714 fue nombrado tutor de los hijos del rey.

Estilísticamente hablando, Hendel tiene muchos elementos que logró asimilar y separar entre sí para nutrir su música. El Estilo nacionalista de su época, influencias de Bach y Telemann además de incluir el estilo inglés de Purcell que los adquirió gracias a sus numerosos viajes por Alemania, Inglaterra e Italia.

En sus obras podremos encontrar aportes como lo son el Contrapunto de la música Alemana y las líneas melódicas que componen el Bel Canto Italiano, la elegancia y solemnidad de la escuela Francesa y la sencillez de la música Inglesa. Podemos decir entonces que Hendel fue un continuador de todos estos estilos y tendencias musicales de estructura simple y sencilla, de un lenguaje vocal belcantístico italiano cuyas cualidades cautivan al público con melodías exquisitas.

Encontraremos dentro del catálogo del maestro, gran número de composiciones de oratorios dramáticos en inglés, como Athalia (1733) y Saúl(1739), y a obras instrumentales interpretadas junto a los oratorios, entre los que hay que destacar los conciertos: los conciertos para solistas del opus 4(1736, cinco para órgano y uno para arpa), y los 12 concerti grossi del opus 6(1739). En 1742 estrenó en Dublín el oratorio El Mesías, su obra más famosa. El oratorio no sólo es una obra maestra del Barroco coral, sino también una de las composiciones más populares de la música clásica. De hecho, muchos la consideran una obra de comunión espiritual con la humanidad.

Georg Friedrich Händel falleció en Londres el 14 de abril de 1759, absolutamente ciego. Fue enterrado en la abadía de Westminster el 20 de abril de 1759.

6.2.1.2 Wolfgang Amadeuz Mozart.



Fuente: Wolfgang Amadeuz Mozart.

Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo. Su padre, Leopold Mozart, conocido violinista y compositor que trabajaba en la orquesta de la corte del arzobispo de Salzburgo, se encargó de la educación musical del pequeño. Con sólo 3 años ya interpretaba piezas en el piano. A los 5, compuso sus primeras obras y fue admirado por su capacidad de improvisación y lectura de partituras.

Después de nutrir su formación musical y de componer innumerables obras, podemos decir que el estilo compositivo de Mozart se encuentra catalogado de igual manera que el periodo en donde creció el compositor. El periodo Clásico. En este estilo, se caracterizó la intrepidez de combinar elementos e incorporar algunas de las complejidades del contrapunto tomadas del barroco tardío. Mozart fue bastante intrépido según estas características, componiendo en casi todos los grandes géneros incluyendo Sinfonías, operas, Conciertos para instrumentistas, música de cámara, Cuartetos, quintetos y sonatas para piano entre otras. Si bien los anteriores géneros no son novedosos, el concierto para piano fue casi desarrollado y popularizado por Mozart.

Su música debe tener estas premisas: Claridad, transparencia, y equilibrio. Estos son rasgos centrales que se debe tener en cuenta a la hora de interpretar Mozart.

Otro aporte del estilo de este grandioso compositor es su capacidad para imitar los estilos de los demás compositores exactamente hablamos por ejemplo cuando viajó a Londres y conoció la música de Bach, viajar a Francia le abrió la perspectiva de Mannheim y en Italia le encantó la Obertura y la Ópera Bufo, corrientes y estilos que influenciaron enormemente su obra. Mozart desarrolló su música en un ambiente muy intrépido en donde el modelo a seguir eran las melodías asimilables, música ligera, amor por la tónica, la dominante y el cuarto grado realizando adornos y cadencias que le daban más complejidad a la música. En el caso del canto, se debe tener muy en cuenta que en Mozart es preferible entonar cada nota de manera muy precisa ya que no es mozartiano usar los portamentos o glissandos a los que a veces se acude por desconocimiento. El manejo del fiato, la línea debe ser legato todo el tiempo a menos que se sugiera e la partitura un tempo más rítmico e intenso que necesite romper esta línea.

El 14 de Diciembre de 1784 ingresa en la Masonería con el grado de Aprendiz, en la Logia Zur Wohltätigkeit (de la Beneficencia) de Viena. Fue incluido por el Barón Otto Von Gemminger Hombag. Mozart le había conocido tiempo atrás en la muy musical ciudad de Mannheim. Tal fue su entusiasmo por la logia, que en muy poco tiempo llegó a ser Maestro, el penúltimo grado hasta Gran maestro. Y fue entonces cuando en la ópera "La Flauta Mágica" se ve reflejado el nuevo estilo Mozartiano influenciado por estos nuevos conocimientos.

En marzo de 1791, Mozart ofreció en Viena uno de sus últimos conciertos públicos; tocó el concierto para piano y orquesta KV 595. Dejó 46 sinfonías, 20 misas, 178 sonatas para piano, 27 conciertos para piano, 6 para violín, 23 óperas y otras 60 composiciones orquestales. Su obra abarcó todos los géneros musicales en sus más de seiscientas creaciones.

Mozart falleció en Viena el 5 de diciembre de 1791. Fue enterrado en una fosa común junto a otros 12 cadáveres, aunque según un trabajo publicado en 'Archives of Internal Medicine' en 2002, el compositor falleció por culpa de unas simples chuletas de cerdo. Los autores, de la Universidad de Washington y del Centro de Veteranos Puget Sound (ambos en Estados Unidos), creen que la Triquinosis "patología provocada por comer carne mal cocinada infectada por el parásito *Trichinella spiralis*" fue la causa de su muerte, ya que los síntomas que padeció corresponden con los de la enfermedad. Son elogios elocuentes acerca del reconocimiento de que gozó Mozart ya en su época, y que su misteriosa muerte, envuelta en un halo de leyenda romántica, no ha hecho sino incrementar. Genio absoluto e irrepitible, autor de una música que aún hoy conserva intacta toda su frescura y su capacidad para sorprender y emocionar. Mozart ocupa uno de los lugares más altos del panteón de la música.

6.2.1.3 Gabriel Fouré



Fuente: Wolfgang Amadeuz Mozart.

Pamiers, Francia, 1845-París, id., 1924. Compositor, pedagogo y pianista francés. Por la elegancia de su escritura, la perfección de la forma, la constante búsqueda de la belleza y su intenso melodismo, Gabriel Fauré es uno de los músicos franceses por antonomasia. Es también una de las figuras clave de la evolución de la música francesa desde el Romanticismo hasta la modernidad del siglo XX, representada por Claude Debussy y Maurice Ravel.

Fauré proviene de una familia humilde de herreros cuyo idioma popular era la lengua de “OC” y según esta pronunciación, el nombre del compositor se lee “Fauré” y no “Foré” como lo leeríamos actualmente.

Sus estudios prolongados de música sacra tuvieron una influencia muy importante en su estilo. Como a lo largo de su vida se desempeñó como maestro de coro y organista de una catedral, Fauré hubo de estudiar, el Canto llano, el órgano y la polifonía del renacimiento. A la muerte del profesor Niedemeyer le sucede Camille Saint Saens de quien Fauré fue discípulo en las clases de piano, lo cual fue una afortunada casualidad, pues aprende Fauré la música de algunos contemporáneos como Schumann, Liszt y Wagner.

No obstante, según el estilo francés compositores incluyendo Héctor Berlioz, luego el mismo Saint Saens no poseían el grado de arte musical que se atacaba en la época. Bizet logró utilizar mejor los recursos para lograr un mejor acabado en sus obras y de no ser por su temprana muerte, hubiese cambiado el curso de la música Francesa. Fue él quien dio y abrió el paso a Debussy y Fauré para lograr un mejor acercamiento del estilo francés.

Su perfil estilístico se puede contemplar adentrándonos en el encanto y la voluptuosidad de esta corriente "Faureén". La expresión y gracia que maneja a lo largo de todas sus obras pero que maneja de maneras diferentes y aún así logra mantener la misma esencia. Otro de los puntos clave para reconocer a Fauré es su capacidad moduladora para pasearse por numerosas tonalidades dentro de una misma obra, convirtiéndolo a él y a compositores como Beethoven y Schubert los grandes moduladores de la historia. Fauré, realizaba un análisis prolijo cuyo escrupuloso cuidado revelaba que el maestro "aliaba" al espíritu de cada página musical, con la tonalidad que él considerase la más apropiada dando como resultado exquisitez en la búsqueda de tonalidades poco usuales y transiciones poco comunes hacia otras lejanas.

La calidad de la música de Fauré es un tanto difícil de explicar con palabras, dificultad explicable puesto que su música es Música Musical valiéndose de herramientas que no siempre fueron estrictamente musicales. Incorporó a su obra elementos dramáticos, extraños, plásticos y metafísicos que inclusive sin predicar un credo en especial ni buscar prosélitos, se dedicó a su esencia francesa.

Ciento veintiuno, el número de su obras consignadas en su catálogo. Algunos dicen que es muy escueta en comparación con la longevidad del artista, pero si se habla de él, cabe resaltar que prefería la calidad antes que la cantidad, pero claramente se evidencia el trabajo en su música religiosa, orquestal, de cámara etc...que sostiene un estilo semejante en los primeros años y últimos del compositor.

Por su claridad y elegancia Gabriel Fauré fue el compositor francés más avanzado de su generación. Fue además de compositor, organista, pianista y profesor de música. Desarrolló un estilo muy particular que influenció a casi todos los compositores del siglo XX. Sus aportes en el campo de la melodía y la armonía fueron de mucho impacto en las siguientes generaciones.

Fauré terminó su obra póstuma Op. 121 cuando ya una grave dolencia, la peor para un músico que invadió su cuerpo. Aquella que consiste en oír los sonidos bajos, una tercera más altos, y los altos una tercera más bajos... la sordera.

La víspera de su muerte el Cuarteto Krettly quiso tocarle su última obra. Con un grito de angustia respondió: "No, no! No oiría sino cosas espantosas!"
Murió en París en 1924.

6.2.1.4 Rupert Chapí



Fuente: Rupert Chapí

Nació en Villena, Alicante en 1851. Su afición por la música se dio gracias a muchas generaciones en su familia que apreciaban este arte ya que desde muy temprano empezó su formación musical.

Gracias a sus estudios musicales, se perfiló como compositor ganando en 1872 un premio al mejor compositor del momento brindándole oportunidades de formarse en París y Roma. Cuando regresó a España se consolidó dentro del género de zarzuela componiendo un importante número de obras de las cuales la mayoría forman parte del repertorio habitual de las compañías de zarzuela.

Su estilo se vio influenciado notablemente por las vivencias crudas y, como le decían sus contemporáneos, la vida le trataba a “Codazos” pero a “codazos” le ganaba, entonces los libretos y las escenas se nutrían de historias que él vivenció y observó a lo largo de sus viajes, lo cual brindaban mucho entretenimiento al público que jamás había escuchado éste tipo de situaciones sino que además estaba en su idioma. Sin embargo las características que él exigía para poder interpretar sus obras primaba la claridad en el texto declamado y el texto cantado, el intérprete debía ser especializado en su técnica instrumental y actoral destacando ante todo la disposición escénica ya que al observar sus zarzuelas, prima lo teatral antes que darle mucho impacto a la melodía. Sus diálogos necesitan una excelente puesta en escena ya que son muy expresivas y contundentes dependiendo de qué papel se esté disfrutando.

Chapí, fue la esencia de la zarzuela, de éste “género chico”, cuya denominación no fue para demeritar importancia de su obra u opera de otro compositor, sino que hace referencia a la duración de la obra. Por lo tanto cuando se interpretaba una zarzuela corta, se prefería acompañarla junto a otra para completar el tiempo de duración. Recordemos que la Zarzuela puede componerse por 1, 2, 3, 4 y más actos dependiendo las condiciones del compositor. Por lo se afirmaría que Chapí fue el Maestro de éste “Género Chico”.

Su música atrae, más de 300 óperas dejó este ilustre compositor, sus notas eran fuertes y vivas, característica para recordar a Chapí. Emociona por su inspiración y armonía, y se puede tener en cuenta que aún después de un siglo ya de su muerte, “La Revoltosa” todavía se interpreta junto a las grandes óperas del mundo y de los compositores del siglo XIX.

Sus obras merecen estar al lado de las grandes producciones líricas europeas, ya que se nota en su música un profundo conocimiento del lenguaje armónico moderno, de igual manera se aprecia un sentido del teatro muy vivo, y en sus posteriores obras se apreciará también influencia rusa.

Le encantaba usar la percusión incluyendo la sonoridad del triángulo, además de los bronces, maderas y cuerdas como pequeño conjunto para ubicarse en la parte inferior del teatro y ejecutar las melodías populares españolas que encajan muy bien dentro de esta combinación sonora. Tuvo mucha importancia la presencia de la danza y una de las zarzuelas donde podremos apreciar esto es “Música Clásica”, Pero es “la Tempestad” la obra que le sitúa entre los grandes autores del momento. Cuya influencia fue italiana, alemana y francesa en sus melodías, debido a su estancia en dichos lugares. Y así continuaron sus éxitos como “La Bruja” que obtuvo 50 representaciones, y tenía una facilidad de escritura espectacular, y se dedicó a resaltar dentro del aspecto lírico, todo el poder popular de España.

Lastimosamente, hubo quien se encargó de cerrarle las puertas al maestro, en el año 1894 se enfrentó con los empresarios del teatro Apolo y con el director musical Florencio Viscovich quien quería el archivo del compositor y como este no cedió a sus acosos, le impidieron continuar representando sus obras por este periodo.

Uno de los principales aportes del maestro a los músicos, poetas y escritores, es haber creado la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en 1899, sociedad privada que se encarga hasta hoy en día de la gestión de los derechos de autor, de los socios y de todas las mentes creativas que pueden participar de un proyecto en solitario o colectivo. Se encarga del cobro y distribución de estos derechos tanto del autor como del editor velando por sus intereses y procurando un ingreso por su creatividad al compositor. Esta sociedad no solo se quedó a nivel de España, dado que éste medio garantizaba el nombre del compositor en las posteriores impresiones de las partituras, se popularizó internacionalmente y en cada país podremos encontrar instituciones y organizaciones que se encargan de hacer respetar el producto del trabajo del artista.

Por lo tanto, los músicos, dramaturgos, compositores, guionistas, coreógrafos, cineastas además tantos y tantos creadores agradecen a Chapí por esa defensa que hizo de la propiedad intelectual de un creador, y gracias a él se protegen las obras ejecútense donde se ejecuten y se tendrá una garantía de protección bajo el derecho de autor.

Durante los ensayos de “Margarita la tornera”, una pulmonía se llevó al maestro a punto de cumplir los 58 años, su pérdida causo un gran impacto en la población y su sepelio fue una de las manifestaciones de dolor más numerosas que se haya dado en Madrid en 1909. Sus restos se encuentran en el Panteón de Ilustres del cementerio municipal de Villena desde 2003.

6.2.1.5 Giacomo Puccini



Fuente: Giacomo Puccini

Este particular compositor, el cual hizo vibrar al público con sus espectaculares obras, nació en Lucca, Italia en 1858 y falleció en Bruselas en 1924. Se le atribuyeron doce operas, la más conocida de ellas “Madama butterfly” (1904) y “Turandot” inconclusa por la muerte del Maestro y terminada por su discípulo Franco Alfano en 1926.

Con respecto al estilo de sus composiciones se puede decir que algunas de sus obras se encuentran influenciadas por la corriente denominada el “Verismo”. Del italiano “vero” o Verdad, surge esta nueva tendencia que busca plasmar la realidad fiel del mundo de una manera verás como si se tratase de un documental científico dando a las herramientas objetivas de los narradores una categoría que va más allá del arte buscando una fusión con la vida misma donde los actores afrontan la necesidad de crear una nueva forma de interpretación que se haga portadora de ese anhelo de “realidad”, de ese reflejo de la naturalidad.

Entonces que Puccini apoyó su música en lo que se llamaría el Realismo, El Naturalismo y el Verismo, procurando contar una historia lo más fielmente posible y para lograrlo, introduce en sus obras escenografía y ambientes locales donde narran costumbres y acontecimientos foráneos incluyendo de manera muy especial la “jerga” local del momento. Además, los protagonistas de las historias del naturalismo más ortodoxo pertenecen al estrato social más bajo – campesinos, pastores, peones, mineros- que hasta finales del siglo XIX, salvo alguna excepción, sólo habían sido protagonistas en el escenario de obras cómicas, o de textos dialectales.

Si bien la idea es apoyar esta corriente tan realista, compositores como Guiseppe Verdi preferían sustentarlo de esta manera: “inventare il vero, copiar la verdad puede ser buena cosa, pero es mejor inventarse la verdad, mucho mejor... copiar la verdad está bien; pero entonces ¡es una fotografía, no una pintura!” (1913, I copia lettere. carta a la condesa Maffei, 2 octubre, 1876). Sin embargo Puccini continuó firme con sus convicciones y logró plasmar de una manera inteligente la realidad del contexto que la gente compartía y tuvo especial atención en representar las mujeres oprimidas por el machismo de la época. La mayoría de representaciones cuyos papeles principales los desarrollaría una fémica, narran las dolencias y penurias a las cuales fueron sometidas en su época. No obstante, Puccini fue el compositor del amor, de la sensibilidad, de la ternura, aunque, el entusiasmo del público no siempre era compartido por los críticos, que años después de la muerte de este maestro, siempre encontraban algo que objetar, como si las melodías que penetran en el oído y en el alma que marcaban a la gente fuese fruto único del “sentimentalismo”.

Uno de los grandes aciertos de éste compositor fue su relación con la palabra, el sonido y la dramaturgia. Comprende la ópera como el teatro, practicándolo, conociéndolo, viviéndolo, para poder crear un nuevo avance en la dimensión teatral en los montajes operísticos llegando a la conclusión, tal como lo decía Puccini “Los acontecimientos han de ser transparentes, ricos en contrastes, y han de entrar más por los ojos que por los oídos” argumentando sus intereses ópticos frente a el manejo de escena. Otro punto que no se puede pasar por alto es la Orquesta usada por el maestro. Las palabras cantadas y la orquesta se complementan perfectamente creando ambientes, expresando sentimientos y describiendo una historia. Juntos logran desarrollar una “sincronización fantástica de acción y música” como lo refiere el maestro Karajan. Se puede decir en términos actuales que Puccini es el compositor no solo de música sino de imagen. No solo tiene la habilidad para describir los sentimientos, sino que también posee la capacidad de plasmar lugares específicos. Cada una de sus obras posee un clima específico, como por ejemplo: Lo parisino en La Boheme; lo romano en Tosca; lo americano en La Fanciulla del West y lo chino en Turandot.

Entre tanto, Estados Unidos había entrado en liza: el Metropolitan Opera de Nueva York se convierte en una de las instituciones más importantes de la cultura operística. El Metropolitan se puso en contacto con Puccini, y para él creó *La fanciulla del West*. Viena quiso una opereta, Puccini se dejó convencer y firmó el contrato; pero cuando compuso *La rondine*, estalló la Primera Guerra Mundial y no se podía ni pensar en un estreno de un italiano en la capital de Austria. Por último, Puccini creó para Estados Unidos tres óperas en un acto: una ópera verista, otra mística y la tercera cómica conformaron el Tríptico (1918), cuya unidad (*Il tabarro*, *Suor Angélica*, *Gianni Schicchi*) no siempre se respetó en los años siguientes, de manera que *Gianni Schicchi* se ha representado más veces que las otras dos.

No se debe dejar pasar el hecho que además de su “verismo” para muchos musicólogos, el componente romántico se debe imprimir en la interpretación de Puccini, su lema era “Umanità, sopra tutto... umanità!” lo que significa llevar a la melodía y el texto a una elevación sonora en la cual todos estos elementos de la vida, pensamiento y estilo de éste compositor, sean visibilizadas en el momento de ejecutar su creación. Como lo expresa Plácido Domingo en una entrevista “Con Verdi aprendí a cantar, pero con Puccini aprendí a sentir la música”.

6.2.1.6 Heitor Villalobos.



Fuente: Heitor Villalobos.

Yo soy el folklore; mis melodías son tan auténticas como aquellas que surgen del alma de mi gente”

No deja de sorprender de que Villalobos, hasta pasar treinta años, ignorase la fecha de su nacimiento. "Después de todo, ¡qué importa!" le contestó en una oportunidad a Nicolás Slonimsky.

Gracias a diversas investigaciones realizadas por este musicólogo, se pudo descubrir esta fecha gracias a los documentos que reposaban en el colegio donde estudió el maestro, y se llegó a la certeza de que Heitor Villa-Lobos nació el 5 de Marzo de 1887 en Rio de Janeiro, en una casa de la calle Ipiranga que ya no existe más. Sus padres, Raúl Villa-Lobos y Noemia Umbellina Santos Monteiro, tuvieron ocho hijos, pero solo Heitor demostró interés y vocación por la música.

Comenzó sus estudios de cello a la edad de seis años con su padre sobre una viola especialmente adaptada. "Mi padre, aparte de ser un hombre culto e inteligente, fue un músico perfecto, con una gran técnica. Con él, atendí muchas veces ensayos, conciertos y óperas. También aprendí como tocar el clarinete y fui forzado a discernir el género, estilo, carácter y origen de las obras, aparte de declarar con precisión la afinación de los sonidos o ruidos accidentales que aparecían en el momento, el sonido de la rueda de un tren, el canto de un pájaro, la caída de un objeto metálico, etc. Pobre de mí cuando no lo hacía bien..."

Sin embargo la infancia se desarrolló bajo un estricto margen de disciplina ya que su padre le amarraba los cordones de los zapatos a las patas de la mesa donde tenía que hacer sus deberes. Lo curioso es que este método rígido afortunadamente no infirió en la construcción de las exuberantes melodías sensibles que le darían el sello a Villalobos.

Al transcurrir el tiempo, la personalidad del maestro adquiere perfiles más elaborados y el lenguaje musical utilizado en su obra remite al contenido Latinoamericanista que nadie, antes que él pudo abordar con tan innegable éxito. Además podemos afirmar que fue un compositor muy prolífico imaginativo e innovador de la época de los Nacionalismos. Su producción supera las mil obras en casi todos los géneros. Escribió 17 cuartetos de cuerdas, 13 sinfonías, 14 Chôros, 9 Bachianas, óperas, música para guitarra, 5 conciertos para piano, canciones, sonatas para el piano,...etc. Sumando setecientos veinte siete obras, sin contar con todos los demás manuscritos que quedaron en bosquejos que es necesario completar, y las ediciones publicadas durante sus años de juventud que son imposibles de obtener, el número subiría a dos mil. Más producción que el honorable Mozart.

Su estilo recoge el espíritu monumental y mítico de ese gigante del sur que es el Brasil. Al igual que Bartok, Villalobos, sintió un profundo interés por rescatar el folklore de su país. Por tal motivo viajó al centro del Amazonas que le permitió desarrollar un lenguaje musical indigenista, que seguramente sería muy cotizado en los oídos académicos locales. Fue un trovador, el mensajero de una nación entera con todas sus complejas conjunciones raciales: ibérica, indoamericana y negra.

Tenía una actitud despreñada y desinteresada, con respecto a sus obras, poco le preocupaba el destino que tuviese dicha creación. El componía por necesidad de su espíritu, o porque se requería en ese momento de dicha música, pero le tenía sin cuidado si esa obra tendría trascendencia de dimensiones enormes inclusive al terminar una composición, se despreñaba de ella, como si se tratase de un ciclo biológico que acababa de terminar y disponía nuevamente su espíritu para el nuevo proyecto a iniciarse. Según Slonimsky, dice que al interrogarlo un día acerca de su partitura "El Centauro de Oro" Villalobos contestó: "Yo nunca sé que sucede con mis manuscritos, siempre hay gente que se los lleva y nunca vuelvo a verlos". En esto no solo apreciamos el hecho de dejar ir lo concluido, sino que además se evidencia la expresión genuina de alguien que vacía en su obra toda esa emoción del instante, improvisando y aflorando toda esa creatividad destinada a perpetuar en nuestros oídos. Es algo de mucha profundidad si se desea analizar.

Después de haber pasado por el estudio de las técnicas del barroco tardío, del post-romanticismo y de las últimas tendencias tonales del siglo XX, Villalobos instituyó la forma de las "Bachianas" producidas entre 1930 y 1944, escritas para conjuntos diversos participando la voz, instrumentos solistas, orquesta y piano. De ellas, la "Bachiana Brasileña No 5" es por excelencia el ejemplo más clásico de la música brasileña por su expresión y lenguaje musical.

Sin embargo, sería un error pensar que sólo en estas Bachianas o en las obras "Chorus" que compuso este maestro, se encuentran los detalles nacionalistas de los que habíamos hablado antes, incluso, en sus obras académicas de música "pura" se aprecia el estilo peculiar americanista, enriquecida por el ambiente que lo rodeó dentro de esa gama de influencias que le definieron desde la indígena hasta la europea.

Su estilo siempre estará marcado por lo mundano y lo inocente, de exuberancia y sencillez, de mucho lirismo y polirritmias argumentadas en las palabras del poeta Olavo Bilac quien destacó en un importante soneto las siguientes palabras de Villalobos refiriéndose a su estilo musical: *“La barbárica danza indígena, la nostalgia africana y el llanto de la canción portuguesa es la esencia del maestro”* Tal vez la idea más brillante de Villa Lobos fue la originalidad en el tratamiento de las manifestaciones regionales para alcanzar a la gente de distintas naciones. Villa Lobos fue la propia expresión de Brasil: mixtura de razas, herencia cultural y una forma alegre de vivir la vida.

6.2.1.7 Gian Carlo Menotti



Fuente: Gian Carlo Menotti

Poeta y compositor italonorteamericano, quien nació en Cadigliano, norte de Italia en / de Julio de 1911 y residió desde temprana edad en estados Unidos donde obtuvo un enorme y controvertido éxito.

Cursó estudios en el Conservatorio de Milán y en el Curtis Institute of Music de Filadelfia, donde trabajaría como profesor de composición. Fundó además numerosos festivales de artes incluyendo el Festival de los Dos Mundos.

Tuvo una vasta lista de obras, pero su popularidad se basó en sus óperas cuya acogida siempre fue muy alta en comparación con cualquier otro compositor de su tiempo. El estilo que envuelve las operas de Menotti, es particularmente el carácter realista sobre sus propios libretos representando una combinación exitosa de situaciones dramáticas del siglo XX con la forma tradicional de la ópera Italiana.

Las herramientas que utilizaba en la armonía, debían coincidir con el nivel dramático del texto para incrementar el efecto sonoro en los oyentes. Recurría frecuentemente al uso de disonancias y politonalidad para lograr dichos resultados. No obstante siempre se mantuvo al margen de la música tonal ya que para él “la música atonal es esencialmente pesimista”

Algunos críticos de prensa y demás musicólogos, afirman que la música de Menotti es una mezcla trivial entre efectos de Puccini y Strauss; de manera que se torna carente de sustancia, volátil, rutinaria, primitiva... pero si fuese así sus óperas no hubieren llegado a tan alto nivel de popularidad, sus obras tenían conexión con su público conmoviendo los adentros de millones de personas vía radio y televisión. Sus historias reales realzaron situaciones cotidianas y problemáticas las cuales levantaron protestas en sus días, además de situar en escenario personajes de índole “oculto” por tabúes o discriminación.

El mismo escribió los libretos de sus óperas, sus más exitosos trabajos fueron presentados entre 1940 y 1950. Escribió los libretos de dos óperas de Samuel Barber, “Vanessa” y “A Hand of bridge”, fue quien revió la letra de “Anthony and Cleopatra” “Amelia al ballo” cuyo éxito llevó a la NBC a solicitar la ópera para la radio. “The old Maid and the thies” fue la pimera ópera para la radio. Posteriormente compuso en 1944 el ballet “San Sebastián” y en 1945 un concierto de piano preparandose para el retorno a la ópera con “The Medium” y “El Telefono”

Menotti obtuvo en 1950 el premio Pulitzer por su ópera *El cónsul* y, en 1955, recibió otro Pulitzer por *El santo de la calle Bleecker*. Y si bien tuvo detractores entre los críticos, algunos especialistas supieron reconocer las cualidades de la música de Menotti.

Su estilo tiene el sentido teatral de un dramaturgo popular y, un lenguaje musical con un amor al estilo italiano por el lenguaje líquido y un interés humanista en sus personajes como seres humanos verdaderos; el resultado fue una clase de ópera más accesible que la de cualquiera de sus contemporáneos.

Su carácter como autor operístico -que bebía, sobre todo al principio, de las fuentes de Puccini-, venía dado, además de por lo convencional de su estilo, por la importancia dada a la continuidad dramática sobre los grandes momentos, predominando siempre una cierta narratividad por encima de las arias para lucimiento de los cantantes.

Antes de morir, en 1981, Samuel Barber dejó instrucciones para que junto a su tumba (localizada en su natal West Chester) se conservara un lote vacío, con el deseo de que, al morir Menotti (de quien se había separado alrededor de 1960), fuera sepultado a su lado. No hubo tal reunión póstuma; Menotti fue enterrado en la localidad de Gifford del condado escocés de East Lothian. Desamor inconstante, más allá de la muerte. Gian Carlo menotti murió el 1 de Febrero de 2007 a sus 95años en Mónaco en el Hospital Princesa Grace.

6.2.1.8 José Azael Revelo Burbano



Fuente: José Azael Revelo Burbano

El Maestro Revelo Burbano, músico y compositor, arreglista y productor musical nacido en Ipiales-Colombia se formó como Maestro en Guitarra de la Universidad de Antioquia con el Maestro Darío Betancourt, Medellín 1994.

Realizó estudios de Armonía, arreglos y guitarra con el Maestro León Cardona García; Postgrado en Composición musical y Tecnologías contemporáneas en la Universidad Pompeu Fabra. Barcelona -España 2007.

Posteriormente cursó su Maestría en Música, con énfasis en guitarra clásica de la Universidad Eafit, Medellín. 2012.

Gracias a su trabajo como compositor, solista y haciendo parte de su propio conjunto musical, ha sido ganador de numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales que se citarán a continuación:

Como se observa la obra y producción de este maestro es muy valiosa ya que no solo compone para instrumentos de cuerda, sino que además se lanza a mezclar las melodías con los vientos, voces y con toda una banda.

En sus obras se puede observar que hay un “tejido” melódico en todas las voces o líneas que el maestro construye. En el área de la voz, el maestro recurre a elementos jazzísticos para adornar las melodías tradicionales de nuestra tierra. Al estudiar una pieza de coro por ejemplo, “El Chambú”, se observa que las tres voces poseen melodías a lo largo de toda la obra y que una voz le entrega el tema a otra y así sucesivamente. Otra de las características que se puede ver ya sea en su obra instrumental o vocal, es la presencia de disonancias que van por segundas que se usa frecuentemente en los acordes agregados del Jazz, haciendo las melodías más interesantes y punzantes cuando se presenta este tipo de estilo.

El Maestro Revelo, basa su obra en la Tradición Musical Colombiana y latinoamericana, si bien es cierto utiliza otro tipo de armonía que no siempre puede ser tradicional a la primera audición, siempre maneja y respeta la tradición musical. Esto logra identificarse como el estilo del maestro siempre buscando una renovación de este legado ayudándose de los nuevos elementos que aportan el conocimiento a la academia y las nuevas generaciones.

Y tal como lo describe el mismo Maestro su estilo musical se puede definir como la combinación del jazz con la música tradicional de Colombia y de Latinoamérica, su sello personal es la utilización de una elaborada armonía en la composición, sus obras tienen la influencia de los grandes compositores del jazz como Henry Mancini y George Gershwin, también de los compositores de música para cine como John Williams y Howard Shore y finalmente la influencia de su mejor Maestro el colombiano León Cardona García.

6.3 MARCO TEÓRICO

6.3.1 El Canto

“La voz humana es el instrumento más bello, pero también el más difícil de tocar”
(Richard Strauss)

“Desde la antigüedad se ha indagado en ese sonido emitido por los seres humanos, utilizado por ellos como instrumento de comunicación habitual pero a través del cual se transmite la cultura y se expresan los sentimientos y emociones. El ser humano siempre ha tenido un comportamiento social. Desde la prehistoria, vivíamos en pequeñas comunidades, por lo que la comunicación de manera rápida y fácil, entre los integrantes del grupo era de vital importancia. Como primera parte del proceso surgieron la mímica y los sonidos sin articular. Detrás de esta etapa nace la palabra y con ella el lenguaje, dando lugar a la constitución de la voz y la palabra como elementos primordiales del desarrollo de las civilizaciones.”²

El cuerpo humano no posee un órgano destinado exclusivamente al habla y al canto, empleamos el aparato respiratorio y la parte alta del aparato digestivo para la producción vocal. Este es el motivo de que no se pueda precisar en qué momento histórico comienza el uso de estas dos partes del cuerpo para producir la voz, pues dicha producción es el resultado de años de evolución.

El hombre no es el único ser que emite sonido, al igual que otros usa los patrones sonoros para revelar un impulso, conseguir pareja, imitar a la naturaleza, conseguir a su presa... es así como surgen sonidos rítmicos y melódicos que hacen referencia a un equilibrio de la voz hablada junto a la voz cantada, perfeccionándose a través de ceremonias, rituales sagrados, magia... Es así como germinan los primeros pasos en la expresión del canto.

² Web Oficial. Escuela De Teatro Musical Sevilla. Comportamiento Social. “Disponible en <http://escuelateatromusicalsevilla.com> [Citado en 2015-04-29]

El arte del canto se fue desarrollando por todos los pueblos. La laringe, o sea lo que comúnmente llamamos garganta, fue el primer instrumento musical del que hizo uso la humanidad. Las antiguas culturas habían descubierto este instrumento y creían que el canto y la música habían sido creados por los dioses.

El canto, es la emisión controlada de sonidos del aparato fonador (voz), siguiendo una composición musical y tiene un rol importante dentro de la música porque es el único medio musical que puede integrar texto a la línea musical.

En los tiempos de Babilonia había grandes agrupaciones de cantores perfectamente disciplinados desde el punto de vista musical. En Egipto antiguo, la música era utilizada para fiestas, procesiones y ceremonias de culto. En Grecia, en el siglo VIII de la era cristiana, el canto comenzó a acompañarse por un instrumento: La Cítara. Canciones de cuna de boda, fúnebres, ocupaban un lugar importante en la vida de los griegos. En los coros del teatro griego todas las voces cantaban la misma melodía (esto se denomina homofonía y continua hasta el primer milenio de la era cristiana). Platón y Aristóteles afirmaban que el canto era un medio importante para la educación; tal es la importancia, que en las Olimpiadas de la Antigua Grecia, se realizaban torneos líricos para ejecutar canciones dedicadas a Apolo. Esta civilización le dio mucha importancia a la palabra, por lo que existían varias escuelas en las que numerosos alumnos educaban su voz, aprendiendo buenas posturas, la importancia de los gestos para enfatizar o matizar lo que se decía y por supuesto, la oratoria.

Roma no descuidaba el cultivo del canto y en épocas de Nerón (54-68) estaba en su apogeo. En tiempos de los romanos se necesitaban tres maestros de canto: Vociferarii, Phonasii y Vocales. Los primeros para fortalecer la voz, los segundos para igualar el volumen y los terceros para entonación, modulación y perfeccionamiento del canto. Los romanos conocían la melodía, ritmo, expresión, modulación y la instrumentación pero no la armonía. A partir de esto se empieza a descubrir que para cantar no es suficiente tener una voz hermosa, hay que ejercitarla, educarla, buscar ejercicios para tornarla robusta y dócil y con una clara dicción.

La formación del cantante de ópera, cantante de musical o cantante de concierto en un conservatorio dura por lo menos 5 años. Para estudiar canto, un examen de admisión y un diagnóstico vocal son indispensables.

En la música popular, el cantante se forma comúnmente a través de experiencia práctica. Sin embargo, han surgido varias escuelas de canto popular en Europa, como la Popakademie Mannheim.

6.3.1.1 El arte de cantar ¿qué es cantar? El canto es una forma de utilizar la voz humana que exige un funcionamiento especial de los órganos de la formación, en relación, por otra parte, con la sensibilidad auditiva. Así, pues, se aprende a "cantar" imponiéndose una gimnasia vocal particular, controlando los músculos que intervienen en la producción de los sonidos, la respiración, etc.

Ese aprendizaje puede hacerse espontáneamente, por imitación, en un medio social determinado (como es el caso del canto "popular" o "folklórico" y, de una manera más general, el de la etnomúsica vocal), o por una especie de adiestramiento, acústico o tónico, en una escuela de canto, según convenciones muy definidas, y diferentes según los lugares y las épocas.

En lo que se refiere a su estructura, los órganos de la fonación son iguales en el hombre que en la mujer, sólo difieren por sus dimensiones (cuerdas vocales más largas y más sólidas en el hombre que en la mujer; diferente volumen de las cavidades de resonancia, etc.) Por término medio, entre adultos, las voces de mujer están a una octava más alta que las de hombres.

La clasificación de la voz humana se hace en función de los límites entre los que una voz se mueve sin dificultad (es lo que se llama tesitura; tenor, barítono, bajo, etc.), de las calidades de timbre (el registro: voz de pecho, voz de cabeza) y cualidades más específicas (tenor lírico, tenor dramático, bajo cantante, bajo profundo, etc.)

Hay que añadir que el canto puede practicarse en solo o a varias voces (dúo, trío, cuarteto, quinteto, sexteto y coros). En este último caso se dice que las voces cantan al unísono cuando todas ellas (voces = partes) cantan la misma melodía, en el mismo tono, con las mismas notas, etc., en caso contrario es un canto a varias voces. El canto a varias voces se divide a su vez en homofónico (todas las voces quedan subordinadas a una voz principal) y polifónico (cada voz es independiente de las otras). Finalmente, el canto puede ser a cappella, es decir, sin acompañamiento instrumental, o acompañado (por uno o varios instrumentos).

7. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

7.1. POEME D'UN JOUR OP 21, GABRIEL FAURE

Poema para un día Op.21 - Ch De Grandmougin Letras -. La música de Gabriel Fauré - Reunión 1 - Siempre 2 Adiós 3

Gabriel Fauré es una de las figuras más importantes de la moderna música francesa. Fue, sin duda, el más influyente y avanzado de los compositores de su generación, estas tres piezas, pertenecientes al ciclo de canciones o, Chanson de Faure, tienen semejanza con el propuesto Lieder alemán. Muchos identifican el estilo de Fauré por medio de las modulaciones ya que tanto él como Beethoven son expertos en este arte. Junto a Schumann y Brahms, Fauré demuestra la importancia de cantar en solitario para los franceses, imprimiendo en sus melodías recursos estilísticos bastante musicales y tonales procurando mantener la línea melódica en vez de aplicarle armonías complejas o densas tal y como lo hacían sus contemporáneos.

El centro temático del poema, es plasmar en un día todas las emociones que se pueden llegar a experimentar gracias al amor. Fauré, lo plantea en tres canciones o momentos de Poeme d' un Jour los cuales son, Rencontré, Toujours y Adieu.

Sin embargo, las tres canciones Poème ciclo d'un jour reflejan otro aspecto de las instalaciones de Fauré en la canción. Las tres piezas en que el trabajo se hace eco de algunos de los recursos estilísticos asociados con Lieder, con acompañamientos que se asemejan a las de Schumann o Brahms en su interacción con la línea vocal. De "Rencontre" ("Reunión") a "Toujours" ("Siempre") y "Adiós" ("Adiós"), Fauré retrata de forma concisa el ciclo de vida de las relaciones, y al hacerlo, evita cualquier cosa sardónica o, peor abiertamente sacarina.

7.2 ANALISIS GENERAL

7.2.1 Rencontre. Rencontré, es la primera canción. Está compuesta en B empezando con un patrón rítmico melódico en el piano que como veremos más adelante se repite a lo largo de todas las siguientes obras de este maestro. Con un tempo moderado, se inician las melodías con la característica de que en la música de Fauré los acentos no existe o son muy controlados en relación al habla de otros idiomas, por lo tanto cuando se interpreta estas melodías se procura realizarlas

con legato, más un poco de glissando y poca acentuación para lograr la musicalidad que el compositor desea en su obra.

Soprano

Andante (♩ = 66)

dolce

J'é - tais triste et pen-

pp

Pédales sur chaque temps

Se puede observar, que el piano mantiene este patrón durante toda la obra, y acompañándose de la melodía generan una imitación del latir de un corazón.

a *poco* *cresc.*

-ner Sur mon âme af - fer - mi - e Com - me le ciel na -

a *poco* *cresc.*

mf *f*

- tal sur un cœur d'ex - i

mf *f*

Esta es por decirlo así, la sección “B” de la canción ya que Fouré hace uso de la modulación como sello de este francés apasionado. Esta obra es de carácter sobrio, sutil, puro y ante todo clásico; es una perfecta encarnación de las nuevas direcciones de la música francesa acertando en ser original, sensitivo, aristocrático y sereno a la vez. Sobre esta sección se encuentra el climax de la obra desarrollado un motivo que se repite a lo largo de toda la melodía una y otra vez hasta llegar al forte del compás – para retornar nuevamente al tema inicial de la obra.

a *poco* *cresc.*
 -ner Sur mon âme af - fer - mi - e Com - me le ciel na -
a *poco* *cresc.*

Se visibiliza el motivo que se repite antes de regresar a exponer el tema principal el cual se desarrollará de la misma manera que en el principio sin alteraciones en la melodía o en la armonía excepto en el final cuando terminando el discurso vocal el piano cierra sobre la dominante y la tónica acordes homofónicos sobre la tonalidad de Si mayor.

f
 -rit sans te con - nai - tre
p *pp*
 bien!

TEXTO

Rencontre

*j'étais triste et pensif
quand je t'ai rencontrée
Je sens moins aujourd'hui mon obstiné tourment
O Dis moi serais tu la femme inespérée
et le rêve idéal poursuivi vainement?
au passant au doux yeux
serais tu dans la mire
qui rendrait le bonheur au poète isolé?
et vas tu rayonner
sur mon âme affermie
comme le ciel d'alcôve sur un coeur d'exilé
Ta tristesse sauvage à la mienne pareille
aime à voir le soleil décliner sur la mer
Devant l'immensité mon extase s'éveille
et le charme et l'espoir a tapé l'arme et cher Une mystérieuse
et douce sympathie
déjà m'enchaîne à toi comme un vivant
lien et mon âme frémit par l'amour envahie
et mon coeur te chérit sans te connai trebien*

*Estaba triste y pensativo cuando te conocí,
Me siento menos hoy mi tormento obstinada;
Oh, dime, ¿podría ser la esposa inesperada
Y el sueño ideales persiguió en vano?
Oh, ocupado con los ojos suaves, lo haría entonces novia
¿Qué haría el poeta felicidad aislado,
Y va a brillar en fortaleció mi alma,
Como el cielo nativo en un corazón en el exilio?
Su tristeza salvaje, similar a la mía,
El amor para ver el declive del sol en el mar!
Antes de la inmensidad de su éxtasis despierta,
Y el encanto de la noche en su hermosa alma es preciosa;
Una simpatía misteriosa y dulce
Ya me ata a ti como un eslabón viviente,
Y mi alma tiembla con amor invadieron,
Y mi corazón te acaricia sin saber bien!*

1. TOUJOURS

Fauré compuso "Toujours" en 1878 como la chanson intermedia de este ciclo de canciones. El acompañamiento virtuoso continúa a lo largo, ardiente y sin cesar, y establece el estado de ánimo del amante apasionado, pero irremediamente perdidos y amargo. Indicación de la actuación de Fauré es *Allegro con fuoco* y muestra brillantemente uno de los más poderosos y aterradora de todas las emociones humanas - la ira.

Allegro con fuoco (♩ = 144) *f*

Vous me

Seguidamente se puede apreciar las modulaciones que se presentan dentro de la obra las cuales logran ambientar los cambios de ánimo que se experimentan dentro de este discurso contundente.

rap - pe - ler qui j'ai - mais! De - man - dez plu - tôt aux é -
toi - les De tom - ber dans l'im - men - si - té

cresc.

Se observa el paso modulador enfatizando en el sexto grado bemol cuando modula a la tonalidad de Si bemol mayor haciendo un y luego sigue modulando como lo observaremos a continuación donde está señalado el paso a la nueva tonalidad de Re bemol mayor pasando por Mi bemol mayor y acentuándose en Mi menor.

nuit de per - dre ses voi - les, Au jour de per - dre sa clar -
 -té, De - man - dez à la mer im - men - se De des - sé -
 -cher ses vas - tes flots, Et, quand les

Concluye esta obra con el clímax del discurso al referirse a la llama del amor donde el piano ejecuta arpeggios muy veloces semejando el furor del fuego y entrega la frase con un forte sobre la dominante para resolver sobre la tónica menor.

Com - me le prin - temps de ses
 fleurs!

Su fascinación por los textos que eligió para establecer se ve claramente en las melodías y armonías que los rodean. Tal vez aún más que la de Debussy, las chansons de Fauré están en las manos de casi todos los estudiantes de canto.

TEXTO

*Vous me demandez de m'í taire,
De fuir l'omo de vous verter jamais,
Et de m'en aller solitario,
Sans me rappeler qui j'aimais!*

*Demandez Plutôt aux étoiles
De tomber dans l'immensité,
A la nuit de perdre ses voiles,
Au jour de perdre sa clarté!*

*Demandez à la mer inmensa
De dessécher ses vastes flots,
Et, quand les respiraderos sont en démence,
Sanglots D'apaiser ses Sombres!*

*Mais n'espérez pas Que yme lun
S'arrache à ses Ypres douleurs,
Et se dépouille de sa flamme
Comme le printemps de ses fleurs.*

TRADUCCIÓN

*Me pides que se callara,
a huir de ti para siempre a un lugar distante,
y a partir solo
sin pensar de aquel a quien yo amo!*

*Usted puede pedir más fácilmente las estrellas
a caer del cielo,
o la noche para levantar sus velos,
o el día para librarse de su brillo!*

*Pregunte al inmenso océano
a secarse sus vastas aguas,
y, cuando los vientos están en su apogeo demente,
pedirles que calmar su llanto triste!*

*Pero no espero que mi alma
puede arrancar de raíz su pesar
y apagar su llama
como el tiempo de primavera puede arrojar sus flores!*

ADIEU

Esta obra tiene el sello de todo el melodismo francés, es una obra muy musical, y asimilable, y aun así, siendo sencilla tal vez para algunos, contiene una belleza extremadamente delicada la cual deberá comunicar fielmente el intérprete. El adiós, la ruptura, el final, todo esto se narra dentro de este conjunto de notas perfectamente pensado para acompañar el discurso vocal.

Inicia con la indicación de “Moderato” que permitirá un mejor desenvolvimiento de la línea y de la expresividad en las notas ascendentes. Partiendo de la tonalidad de Mi mayor desarrollando el motivo principal que lo propone en primera instancia el piano. Posteriormente la voz hace parte de este motivo a partir del cuarto compás. No es esencialmente el mismo, pero contiene los patrones rítmicos simplificados que encajan en el motivo.

Moderato (♩=72)

dolce

pp

dolce

Com - me tout meur vi - te, la ro - se Dé - clo - se,

sempre dolce

Más adelante, se encuentra la sección “B” de la obra cuando Fauré incluye nuevamente sus modulaciones, esta vez, nos encamina hacia la tonalidad de Mi menor anticipándola por medio de su dominante, Si mayor hasta acentuarse en esta nueva tonalidad, y, una vez establecida la melodía adquiere un aire aún más sombrío alternando esta ambientación con el sexto grado mayor, Do mayor que le da un color de posible descanso pero vuelve a resolver a Mi menor.

On voit dans ce mon - de lé-

Seguidamente, llegamos a lo que sería el clímax de esta sección cuando se pronuncia el texto “...*plus vite que le givre en fleurs...*” se desplaza la armonía realizando estos movimientos: La menor, Fa, Re menor, Fa, y concluye modulando por medio de Si con séptima como dominante de la tonalidad de Mi.

El intérprete deberá asumir esta frase *legatto*, muy cantábil, con mucha intensidad pero sin acentos.

Plus vi - te que le givre en fleurs nos cœurs!

A vous l'on se cro - yait fi - dé - le, Cruel - le,

Continúa desarrollando la idea principal, tal cual lo hizo en las iniciales canciones, con la variación en el final de que aun partiendo de E, luego acentúa la dominante Si como centro tonal pasando por Fa sostenido menor resolviendo a Sol sostenido con séptima.

cresc.
Et je dis en quit - tant vos char - mes, Sans lar - mes,

Llegando a Re sostenido y usando como pivote su VII grado mayor Si, resuelve a la tonalidad axial de Mi mayor con posición melódica de octava.

dolce
Pres - qu'au mo - ment de mon a - veu, A -

pp sempre

FIN

dieu!

TEXTO

*Comme tout meurt vite, la rose
Déclose,
Et les frais manteaux diaprés
Des prés;
Les longs soupirs, les bienaimées,
Fumées!*

*On voit dans ce monde léger
Changer,*

*Plus vite que les flots des grèves,
Nos rêves,*

*Plus vite que le givre en fleurs,
Nos coeurs!*

*À vous l'on se croyait fidèle,
Cruelle,
Mais hélas! Les plus longs amours
Sont courts!
Et je dis en quittant vos charmes,
Sans larmes,
Presqu'au moment de mon aveu,
Adieu!*

TRADUCCIÓN

*Como todo muere rápido/pronto, la rosa
Florece
Y las frescas mantas matizadas
Después
Los largos suspiros, los amantes/amados
fumados/esfumados
Vemos en este mundo ligero,
cambiar
Mas rápido que los oleajes del arenal
Nuestros sueños
Mas rápido que el hielo en flores,
nuestros corazones!
A ti pensaba ser fiel,
Cruel,
Pero, por desgracia, los amores más largos
Son cortos!
Y lo digo abandonando vuestros encantos,
Sin lágrimas
Apenas al momento de mi confesión,
Adiós!*

7.2. BACHIANA BRASILEIRA NO 5, W389-391

Heitor Villa-Lobos: He aquí la más célebre de las bachianas, que dio fama al ciclo completo. Es la única que incluye una parte vocal, concretamente para soprano acompañada por una orquesta de violonchelos, ya utilizada también en la Bachiana Nº 1. Según Heitor Villa-Lobos (1887-1959), el número de integrantes de dicha orquesta debe ser un mínimo de ocho o, en caso de ampliarse, la cifra siempre debe ser múltiplo de ocho.

Al igual que en otros casos, Villa-Lobos compuso sus dos únicos números con mucha distancia en el tiempo. La maravillosa aria inicial (cantilena), que se inicia con un adagio en 5/4, sobre los pizzicati de los violonchelos, ha sido inmortalizada por grandes sopranos, fue escrita en 1938 y estrenada el 25 de marzo de 1939, con la cantante Ruth Valadares Correia, bajo la dirección del propio autor. Aunque se suele asociar esta pieza con la soprano Bidú Sayao, que la popularizaría por todo el mundo, y la grabaría a las órdenes de Villa-Lobos en 1948, Valadares Correia estará siempre ligada a la pieza por haber escrito sus versos centrales, que se cantan tras el prolongado vocalizo inicial (Tarde). Consciente de las posibilidades del aria, verdadera página de virtuosismo vocal y expresividad (que concluye con un difícilísimo pasaje 'a bocca chiusa'), el músico se apresuró a escribir una reducción de la misma, para voz y guitarra.

No contento con eso, en 1945 encargó al poeta Manuel Bandeira unos versos que le permitieran crear un segundo número, (Danza: Martelo). La Danza es un allegretto, con una sección central *più mosso*. Si el Aria es de una gran dificultad técnica para la solista, exigiéndole además una gran capacidad expresiva, este Martelo de loca alegría exige una cuidadísima dicción, dado lo endiablado de la letra, con su atropellada enumeración de varios tipos de danzas brasileñas. Consciente de ello, Villa-Lobos concede catorce compases de respiro a la soprano entre "Para recordar el Cariri" y la sección final del poema.

ANALISIS GENERAL

Se dice que la "Cantilena" primer movimiento de la obra, la escribió en las primeras horas de la mañana en su estudio de Rio de Janeiro, y que antes de orquestrarla, pidió a algunos amigos que la entonasen, para orquestrarla en las siguientes 24 horas sin saber que ésta melodía lo haría famoso en el mundo entero

Comienza con una melodía vocalizada en la cual Villalobos exterioriza todo ese lirismo del folklore Lusitano combinándolo con su extraordinario talento melódico que se desborda a lo largo de toda la sección “A” de la pieza.

A esto le llamé “El Melos”, una tendencia muy frecuente en sus obras que consta de usar melodías extensas que son acompañadas casi siempre por progresiones armónicas bastante conocidas y tradicionales como veremos en la figura siguiente.

The musical score is presented in four staves. The first staff is a vocal line, beginning with a fermata and a slur, marked 'a tempo' and 'mf vocalizando con "ah"'. The second staff is a rhythmic accompaniment with a repeating eighth-note pattern. The third and fourth staves show harmonic progressions with various time signatures (3/4, 6/4, 3/4).

Esta melodía debe interpretarse con mucha línea, como si se tratase de un Violoncello, sobre todo, en los pasajes en donde hay saltos de intervalos grandes para la voz. Esto se debe dar con mucha precisión y fluidez.

En el terreno rítmico, se observa la repetición obstinada de ciertas células rítmicas breves sobre los acordes de La menor, Fa, Si semidisminuido, Mi con séptima, La menor Y preparando lo que sería un pequeño clímax, la armonía lo prepara con un Sol menor, La con séptima, para resolver en un Re menor y Re con séptima Como notamos, Villalobos hace uno de progresiones armónicas populares que se desplazan por cuartas de esta manera: Sol menor con séptima, Do con séptima, Fa, Si bemol , Mi menor con séptima, La con séptima, Re menor, Sol con séptima, Do... y así sucesivamente hasta retornar a La menor preparando la segunda sección de la melodía con un La con séptima que será la reafirmación del tema inicial como se ve a continuación:

Como se observa, las progresiones continúan su curso por cuartas tal y como lo hemos señalado mientras la melodía traza un patrón rítmico en secuencia hasta resolver en el primer grado de La menor, para dar inicio la parte “B” del Ária.

En esta sección se puede apreciar todo el lirismo que Villalobos apprehendió de su música popular y tradicional, mezclándola con toda la exuberancia lírica de la época, por tanto esta parte debe cantarse con la técnica conocida pero además, debe mezclar la técnica popular de cantar en Brasil. Sería un error cantar con la técnica clásica solamente, es necesario para la correcta interpretación de Villalobos, recurrir a elementos populares de la canción Brasileña como por ejemplo glissandos, sincopas y dinámicas que por ser una partitura académica no se puede especificar al límite como gustaba el maestro.

De esta manera comenzamos la parte “B” con una melodía en Piu Mosso, repetitiva sobre el 5to grado, desplazándose por todo el compás sobre La menor, para continuar su recorrido descendente por los demás compases. Sobre las últimas dos notas de cada frase, es necesario realizar un retardando o “tenuto” para reintegrarse nuevamente a la melodía con la indicación “A tempo”.

23 *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*
 be - la! Sur - ge no/in - fi - ni - to/a lu - a do - ce - men - te, En - fei - tan - do/a tar - de, qual mei - ga don -
 23
 25 *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*
 ze - la que se/a - pres - ta/e/a lin - da so - nha - do - ra - men - te. Em an - sei - os d'al - ma pa - ra fi - car
 25

Seguidamente nos acercamos a la parte expresiva y grandiosa como lo propone la indicación de Villalobos, de manera ascendente por terceras y con bordadura inferior hasta llegar a la nota Sol en dos frases seguidas, con mucha grandiosidad y rit. La figuración de la siguiente frase es similar a la del inicio de la sección desplazándose de manera descendente a tempo y con la indicación que se recomienda al inicio acerca del final de frase. Esto es muy importante para darle el aire lento- a tempo que la música brasileña tiene.

Grandioso *rall.*
 Na - tu - re - za!. Ca - la/a pas - sa - ra - da aos seus tris tes quei - xu - mes
 3 3 3 3 3 3

Termina ésta parte con una re exposición de la melodía y texto inicial para dar paso nuevamente a la parte "A" que es la misma melodía pero con la indicación "bocca chiusa" hasta la última nota que es un La agudo. Final muy delicado para ejecutarse.

B.C. *allarg.* *pp*
 3 3 3 3 3 3

Bachiana N. 5

Es una obra simétrica tipo A B A que comienza con un vocalizo en toda la sección A, cuya dificultad melódica exige un buen manejo del fiato sobre todo en las frases más largas. Hay una polimetría que se extiende desde el 5/4, 3/4 y 4/4 pasando luego sobre el 6/4, 5/4 y de nuevo sobre el 4/4 para dar paso a la última cadencia sobre 3/4, 4/4 y 5/4.

Armónicamente inicia en La menor utilizando una cadencia frigia que se repite a lo largo de la introducción y en los inicios en cada frase melódica

Se observa que al llegar al clímax melódico de la frase concluye con una “modulación” como pivote sobre el V del Re menor, desarrollando la siguiente melodía sobre la cadencia frigia. La frase debe ejecutarse de manera muy legato y con un mínimo de respiración siendo este fragmento muy complejo para la resistencia vocal.

Al llegar al compás 14 – 15 se observa una alteración sobre el tercer grado de La convirtiéndose este en la dominante del cuarto menor (Re menor) para acentuar la tonalidad de La menor. La melodía continua con el tema propuesto anteriormente concluyendo con una cadencia sobre I – V – I menor, conducida por el bajo valiéndose de inversiones sobre el mismo acorde. En la sección B cuya indicación sugiere “prumosso” la melodía se desarrolla presentando el tema inicial desde los primeros compases.

Acompañándose armónicamente por acordes que contienen 2das menores y mayores por lo general siendo inversiones del mismo acorde.

Se puede observar también el efecto que Villalobos buscaba cuando en las dinámicas utiliza indicaciones como “Rit” y “a tempo” que son muy repetitivos dentro de esta segunda sección. Es de vital importancia respetar y ejecutar estas puntuales sugerencias si se desea interpretar adecuadamente esta aria.

El clímax de ésta parte “B” se encuentra ejecutado el compás 271 donde la voz y la guitarra interaccionan sobre los dos compases realizando la misma melodía apoyándose en variaciones sobre Mi con séptima y Si disminuido que ejecuta la armonía.

Llegando a la iniciación “grandioso” en el cual la melodía sostiene una línea sin muchos adornos pero enriquecida por el movimiento melódico descendente de la guitarra y los constantes cambios de tempo sugeridos por el autor, compás 29.

Esta parte debe ejecutarse muy legato enfatizando en los matices que se pueden lograr gracias a la libre ejecución del glisando, permitido en este tipo de música nacionalista.

Finaliza en la tonalidad axial preparando la re exposición, ósea A´ La cual no sugiere variación o creación por parte del interprete como sucede por lo general en las arias “Da Capo” sino que especifica realizarlo con “Boca chuisa” ingrediente que dificulta la ejecución pero que deja un bello ambiente sonoro sobre la última nota de la obra que es LA.

TEXTO

*Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente.
Sobre o espaço, sonhadora e bela!
Surge no infinito a lua docemente,
Enfeitando a tarde, qual meiga donzela
Que se apresta e a linda sonhadamente,
Em anseios d'alma para ficar bela
Grita ao cu e a terra toda a Natureza!
Cala a passada aos seus tristes queixumes
E reflete o mar toda a Sua riqueza...
Suave a luz da lua desperta agora
A cruel saudade que ri e chora!
Tarde uma nuvem rsea lenta e transparente
Sobre o espao, sonhadora e bela!*

TRADUCCIÓN

Más tarde, una nube rosada lenta y transparente.
Durante el espacio de ensueño y hermoso!
Viene en la luna dulzura infinita,
La decoración de la tarde como una doncella dulce
Esa es la preparación y bella soñadora
En anhelo del alma para convertirse en hermosa
Clama al cielo y la tierra toda la naturaleza!
Las aves se convierten en silencio a su triste lloriqueo
Y el mar refleja toda su riqueza ...

Luz de la luna suave se despierta ahora
La falta cruel que ríe y llora!
Más tarde, un lento y transparente RSEA nube
Durante el espacio de ensueño y hermoso!

7.3. ASÍ TE QUIERO, JOSÉ REVELO BURBANO

Es un bambuco que responde a la estructura tradicional del bambuco colombiano respetando la tonalidad menor del inicio pero alterando su centro tonal en la sección B.

Esta obra inicia con la melodía como solista, presentando el motivo melódico que se ejecutará en la primera sección de la pieza. Aunque presenta la armonía tradicional por cuartas que se maneja en la música colombiana, se complementa con acordes compuestos por séptimas, novenas, decimas, que usualmente el compositor utiliza para dar un “ambiente” jazzístico a todas sus obras ya sean vocales o instrumentales.

El intérprete debe manejar un timbre de voz no muy académico, es decir, respetar el color propio de la voz en la música tradicional colombiana. Se sugiere usar la técnica vocal como apoyo en la ejecución instrumental más no el timbre de la academia. Esta voz debe ser dulce, dispuesta a concluir la melodía sobre todos los grandes intervalos que presente la obra en general.

La melodía inicial presenta un intervalo de octava en la primera frase que se repetirá en la siguiente frase melódica que exige mucha línea y conducción sonora para que ese salto no se pierda con un glissando. Luego se repite esta parte como una pequeña re exposición del motivo melódico, concluyendo en la alteración.

7.4. PIANGERÓ LA SORTE MÍA, GIULIO CESARE IN EGITTO, HWV 17, Georg Friedrich Haendel

"Piangeró la sorte mia" es una de las arias más importantes de la ópera Giulio Cesare in Egitto (1724) del compositor alemán Georg Frederic Haendel(1685-1759). La interpreta el personaje de Cleopatra en uno de los momentos más dramáticos de la obra, cuando la reina ha perdido toda esperanza de ser liberada por Julio César para ocupar el trono de Egipto.

"Giulio Cesare" es una ópera barroca de estilo serio y es considerada el paradigma de este tipo de composiciones por su magnífica estructura dramática, variedad instrumental y utilización de las voces en cada una de sus arias. La ópera seria nace a principios del siglo XVIII, a partir de una reforma literaria comenzada por la Academia de la Arcadia como respuesta a los excesos de los libretos de la ópera italiana del siglo XVII. En este subgénero se incluyen una minoría de matices cómicos y sus argumentos son normalmente de carácter histórico o mitológico. El libretista más importante del periodo fue Pietro Metastasio (1698-1782), quien además establecería estructuras dentro de sus obras que se seguirían utilizando hasta bien entrado el clasicismo y sus argumentos fueron pasto también de varios compositores románticos.

Fue presentada por primera vez el 20 de Febrero de 1724 en Londres y debido a su inmediato éxito se estrenó también en Paris, Hamburgo y Brunswick.

ANALISIS GENERAL

Este tipo de aria, al que pertenece "Piangeró la sorte mia", sigue el esquema tripartito ABA'. La primera sección (A) es una entidad musical completa, que termina en la tónica, y que expone el tema principal de la obra. La segunda sección (B) contrasta con la primera en su textura musical, ánimo o tempo. La tercera sección (A') normalmente no está escrita en las partituras, el compositor se limitaba a indicar que se repitiera la primera parte con las palabras "da capo" (que en italiano significa "desde el principio"). En esta tercera parte el cantante debía ejecutar toda serie de variaciones y adornos que considerara apropiados para su lucimiento.

La utilización de los ornamentos en la sección (A') demandará del cantante información histórica, preparación técnica y estudio estilístico para hacer un uso correcto de adornos y cadencias.

La primera sección inicia con un *recitativo* cuya característica principal es el de crescendo hacia la última nota de cada frase. Teniendo en cuenta que en su escritura puede mal interpretarse ya que se encuentra sobre el tiempo fuerte del siguiente compás, como lo podemos observar este primer fragmento:

CLEOPATRA

E pur co-sì/in un gior-no per-do fas-ti/e gran-dez-ze? Ahi fa-to ri-o! Ce-sa-re,
 il mio bel nu-me, è for-se/e-stin-to; Cor-ne-lia e Ses-to in-er-mi son, nè san-no dar-mi soc-
 cor so. Oh Di-o! non res-ta al cu-na spe-me al vi-ver mi-o.

También muestra esta imagen que en algunas ediciones, el editor sugiere, realizar ciertas apoyaturas antes de las resoluciones de la frase, dada que esta es una característica muy importante impresa en la música y estilo de este compositor.

Soprano

ri-o! Ce-sa-re, il mio bel nu me, - è for-se/e-stin-to;

La sección (A) no cambia de tonalidad, se mantiene en E mayor alternando tónica y dominante. El tema principal lo sugiere la voz en los primeros dos sistemas, ejecutando el motivo conductor que se estará presente en las tres partes de la obra presente.

Como se observa en el fragmento, el motivo se desarrolla sobre la triada mayor del acorde de Mi, explorando las notas de paso correspondientes entre una y otra. Este motivo se encuentra a lo largo de toda la obra con algunas modificaciones pero en esencia es la misma.

CLEOPATRA

Pian - ge - rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a, si cru -

9

de - le e tan - to ri - a fin - ché vi - ta in pet - to/a - vrò pian - ge

Tal como se observa en esta imagen, el motivo que se desarrolla durante toda la sección A recurre a la triada principal de Mi, logrando notas de paso que no salen de esta armonía. Posteriormente se retoma el mismo motivo con pequeñas variaciones pero que mantienen la esencia de la primera idea.

Presenta su clímax desde el compás 33 al 41 esto realiza un llamado para la descarga que viene a continuación en el Allegro de la segunda sección.

33

fin - ché vi - ta in pet - to/a - vrò, fin - ché

33

38

vi - ta, fin - ché vi - ta in pet - to/a - vrò.

38

En la sección (B) se encuentra la peculiaridad de no usar la dominante como tónica, si no que usa la relativa menor Do sostenido menor como nueva tonalidad. Además la métrica cambia de un 3/8 a un 4/4, algo inusual en las arias da capo ya que por lo general mantiene la métrica en esta sección.

Inicia con la indicación *Alegretto*, un notorio contraste que diferencia la sección (A) de la sección (B). Desarrolla un motivo melódico desde el inicio hasta el final, muy rítmico por cierto, el cual alterna con bordaduras y ornamentos propios de la época para realzar la virtuosidad del cantante o ejecutante como se representa en la imagen que contiene del compás 53 al compás 56.

Esta frase de gran nivel debe ser ejecutada con toda la técnica belcantística por contener numerosas notas, que al intérprete lo pueden llevar a cometer el error de hacerlas sonar por separado sin ligarlas, perdiendo la ligereza que el compositor propone. Además se relaciona mucho con las formas de las melodías que usan las cuerdas, entonces teniendo esta referencia se espera un resultado delicado, ligero y preciso de la secuencia melódica que está escrita.

Finalmente, se llega a la tercera sección. Usualmente no está escrita en las partituras ya que se daba la indicación *Da Capo*, que quiere decir, desde el principio, y se espera que en esta repetición el cantante ejecute toda clase de variaciones que considere apropiados para resaltar el virtuosismo de ejecutante por supuesto dentro de los cánones establecidos de la improvisación en esta época y sin perder la esencia misma del autor. La utilización de los ornamentos en la sección (A') demandará del cantante información histórica, preparación técnica y estudio estilístico para hacer un uso correcto de adornos y cadencias.

El nacimiento y diversificación de este tipo de arias desarrolló el nacimiento del "bel canto" con consecuencias tanto beneficiosas (desarrollo de la técnica vocal) como perniciosas (protagonismo excesivo de los cantantes y abusos o exigencias arbitrarias a poetas y compositores para agregar arias o sustituirlas con el solo propósito de lucirse).

ANALISIS DEL PERSONAJE DE CLEOPATRA

Cleopatra es un personaje con varias facetas: ella usa al principio sus habilidades femeninas para seducir a César y ganar el trono de Egipto, y luego se centra totalmente en su historia amorosa con César.

Cleopatra, según la describe el compositor desde el punto de vista del retrato psicológico del rol, necesita de una **soprano de coloratura** para que esta característica describa la sensualidad, la capacidad de seducción, la capacidad amorosa, en su relación con Julio César; pero también tiene que expresar el odio que la mujer siente hacia Ptolomeo, su miedo cuando cae prisionera de aquel y la felicidad en un final feliz; en definitiva, las múltiples y complejas facetas del personaje.

Cleopatra, cautiva de su marido, se muestra en el primer terceto -que canta dos veces - resignada a su suerte y la **coloratura** resalta las palabras *piangerò (llanto), vita, y crudele*.

En el segundo terceto se presenta como un personaje vengativo tras su hipotética muerte. Es todo un alarde de expresividad debido al carácter del canto. El retorno a la resignación, en la repetición da capo, variada en la **coloratura**, expresa la más absoluta falta de esperanza ante su futuro y la seguridad de su próximo fin que truncará, entre otras cosas, su amor por Julio César. Una delicia de aria.

TEXTO

*E pur così in un giorno
perdo fasti e grandezze? Ahi fato rio!
Cesare, il mio bel nume, è forse estinto;
Cornelia e Sesto inermi son, né sanno
darmi soccorso. O dio!
Non resta alcuna speme al viver mio.*

*Piangerò la sorte mia,
sì crudele e tanto ria,
finché vita in petto avrò.
Ma poi morta d'ogn'intorno
il tiranno e notte e giorno
fatta spettrò agiterò.*

TRADUCCIÓN

*¿Así pierdo en un día
fastos y grandezas?
¡Cruel destino!
César, mi ídolo, quizás ha muerto;
Cornelia y Sexto están inermes
y no pueden socorrerme. ¡Oh, Dios!
No queda esperanza para mi vida.
Lloraré mi suerte tan cruel y tan dura,
mientras tenga vida y aliento.
Pero, muerta, mi espectro
rondará por todas partes
aterrorizando al tirano noche y día.*

7.5. ACH, ICH FÜLH´S, DIE ZAUBERFLÖTE K620, Wolfgang Amadeus Mozart

Una de las arias antológicas de la producción mozartiana es, sin lugar a dudas “Ach, ich fülh´s”. Ya salida de los patrones barroquizantes en los que se movería Mozart en sus primeras obras, esta aria de estilo clásico combina a la perfección y de forma equilibrada el tema desgarrador que trata (Pamina sufre ante el silencio del príncipe Tamino, pensado que ha dejado de amarla) con momentos de verdadero alarde técnico vocal. La pieza es parte del singspiel “Die zauberflöte” (La flauta mágica) escrito por el compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart y estrenada en el Freihaus-Theater auf der Wieden de Viena, el 30 de septiembre de 1791 bajo la dirección del propio Mozart, apenas dos meses antes de su muerte.

El *singspiel* es una pequeña obra de teatro o un tipo de ópera popular, cantada en alemán, en la que se intercalan partes habladas. Aunque regularmente la componen piezas con motivos populares y de estructura sencilla, Die Zauberflöte contiene algunas de las partes más difíciles de todo el repertorio mozartiano. Luego de las arias de la reina de la noche, la intervención de Pamina en el segundo acto constituye un momento culminante dentro de la ópera y debe ser interpretado con todo el rigor de un aria de ópera seria. El clasicismo había logrado eliminar los excesos que vocalmente se habían propagado en el período barroco, aunque sin dejar de las manos las exigencias técnicas que se planteaban en la mayoría de sus arias. Su estética dentro de lo musical trajo el gusto por lo natural, lo equilibrado y lo claro; rechazó del artificio y el exceso de sofisticación de la música barroca; en forma de estructuras simples y frases simétricas similares a las de la música folclórica; en la ópera, verosimilitud y cercanía al espectador de los argumentos, e integración íntima del drama y la música.

ARGUMENTO

El argumento de la ópera ha sido muy discutido. Mientras que muchos investigadores la ven simplemente como un cuento de hadas, otros la ven llena de simbolismo y referencias a la masonería. En ese sentido, y a pesar de la fuerte influencia de la cultura popular, *La flauta mágica* es una guía de una iniciación masónica según el Rito Zinnendorf.

Mucha gente considera que el triple acorde de la obertura de esta ópera es un claro signo masónico (la "batería masónica"), con el objetivo de difundir la masonería en un momento en el que el emperador intentaba prohibirla. Asimismo, el tema de la lucha entre la luz y la oscuridad, es un símbolo recurrente en dichas enseñanzas masónicas.

El argumento es bastante sencillo si no se entra en detalles. El Príncipe Tamino, mientras es perseguido por una serpiente, irrumpe en los dominios de la Reina de la Noche, quien al encontrarlo, le muestra el retrato de su hija Pamina quien ha sido secuestrada por el malvado Sarastro.

Tamino queda enamorado al ver la imagen de Pamina y la Reina de la Noche le promete su mano si él va en su rescate.

Junto a Papagueno, hombre-pájaro, viajan al territorio de Sarastro para retarle y salvar a Pamina, pero termina por darse cuenta que el malo no es Sarastro sino que la Reina de la Noche manipulo las circunstancias para su beneficio para quedarse con su amada, Tamino debe superar varias pruebas, Entre ellas está el silencio, el cual Pamina, llora con dolor en el área *Ach, ich, füll's*.

ANALISIS GENERAL

La voz se mueve sobre la tesitura media y alta con suavidad, sin exagerar los momentos dramáticos del aria que trabaja sobre líneas largas y ligadas en las frases patéticas, alternadas con notas ascendentes picadas en los momentos en los que parece que la voz se entrecorta. Aquí la técnica estará reflejando la unidad del texto y la utilización de los rangos de dinámicos tenderán hacia el pianísimo en los compases finales, donde además se cantarán las notas más graves de la pieza que deberán atacarse firmes pero con la sobrada relajación que permita decir la última frase casi en un suspiro. Un verdadero reto para toda soprano que se enfrente a esta aria.

Encontramos dos motivos paralelos que se desarrollan entre el piano y la voz enmarcados dentro del metro de 6/8. Comienza el piano en Sol menor, proponiendo la siguiente figuración: corchea, silencio, dos corcheas, silencio, corchea, que se repetirá a lo largo de toda la obra y paralelamente la melodía de la voz sugiere el tema a desarrollarse desde el primer compás hasta el compás siete encontrándose con algo muy característico en las obras de Mozart, las famosas apoyaturas que dan un aire de suspensión armónica entre la melodía y la armonía.

Andante (♩ = ♩)

Soprano
Auch, ich full's, es ist ver - schwun - den, e - wig
hin - der Lie - be - Glück, e - wig hin der Lie - be Glück

Piano
p

Posteriormente hay una pequeña modulación basada en la dominante de la dominante V/V, que anticipa la nueva tonalidad de Si bemol en la cual se va a desarrollar la segunda sección con mayor complejidad para el cantante.

Soprano
Glück! Nim - mer kommt

La melodía descendente que prepara progresivamente el climax de la sección apoyada en Si bemol, se puede apreciar un perfecto legato y un retardo típico de la época sobre las primeras notas de cada compás con respecto a la armonía, además se proponen las primeras bordaduras cuyas melodías anticipan el engrandecimiento de la voz mientras se conduce hacia el clímax. Esta frase se

debe cantar con la indicación “mesa di voce”, sin olvidar delinear perfectamente los arpeggios que se encuentran en el compás 12 y 13, que imitan la elegancia y capacidad de un violín, al mejor estilo de Mozart.

Ya en el clímax de la obra, compás 14, las ornamentaciones no se hacen esperar con este compositor y notoriamente en una serie de bordaduras y adornos, siendo las notas Fa, Sol, La y Si bemol en contraste con la melodía anterior, una reafirmación en pizzicato de la delicadeza que se puede llegar a tener en un pianissimo en esta escala ascendente hacia la tónica. La voz se reafirma como un instrumento virtuoso para su época.

Más adelante la obra retoma la tonalidad inicial después de realizar la escala ascendente, Si bemol, Do, Re Mi, Fa, Sol, La bemol, Se encuentra un acorde de Dominante para ir a Do menor, el cual resuelve por medio de la escala siguiente a la Dominante de Sol menor, retomando la tonalidad axial.

La coda de esta emotiva aria está basada principalmente en un movimiento del bajo que alterna el ascenso de semitono con el descenso de cuarta.

Igualmente se distingue dos mitades, que se inician ambas con las notas Fa sostenido -Sol en el bajo. La primera “semifrase” concluye con una cadencia imperfecta en el relativo (VII/III-III) y la segunda semifrase enlaza el VI del segundo paso de la progresión con una cadencia perfecta $\flat II^6-V-I$, con el V amplificado mediante un acorde de sexta y cuarta cadencial.

Soprano

To - de sein, im To - de sein, im To - de sein.

ANALISIS DEL PERSONAJE DE PAMINA

Pamina es una doncella dulce, amable, de noble carácter que está en busca del amor. Debe resaltar en la obra por su delicadeza y sensibilidad, aun en escenas como cuando su madre le ordena matar a Sarastro o cuando se encuentra con Tamino y el dolor del desamor la lleva al límite de intentar suicidarse.

Esta ária Ach ich fühl's ¡Est ist werschwunden!, dedicada a Tamino se interpreta mientras él sortea la prueba de silencio; Pamina, por fin se encuentra con él y empieza a cantarle, pero él, firme en su convicción no pronuncia palabra. Pamina huye desconsolada pensando que ya no la amaba.

TEXTO

*Ach, ich de Fühl, es ist verschwunden,
Ewig hin der Liebe Glück!!
Nimmer kommt ihr Wonnestunde
Meinem Herzen mehr zurück! Sieh',
Tamino, diese Tränen,*

*Fließen, Trauter, dir allein
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,
So wird Ruh 'im Tode sein!*

TRADUCCIÓN

*¡Ay, tengo el presentimiento
de que la dicha del amor
ha desaparecido para siempre!
¡Nunca volveréis a mi corazón,
horas de delicia!
Mira... Tamino, querido,
estas lágrimas corren sólo por ti.
¡Si no sientes los anhelos del amor,
mi descanso estará en la muerte!*

7.6. O MIO BABBINO CARO, GIANNI SCHICCHI , Giacomo Puccini

“O mio babbino caro” ha sido desde su creación una de las arias favoritas del público y de las cantantes femeninas. Pertenece a “Gianni Schicchi” (1918) la única comedia escrita por el compositor italiano Giacomo Puccini (1918) y ambientada en la Florencia de 1299. El estilo pucciniano de esta época concilia la tradición operística italiana con el impresionismo musical y otras tendencias modernistas de su tiempo.

El fragmento lo interpreta el personaje de Lauretta después de que las tensiones entre Schicchi y sus futuros suegros llegan a un punto de ruptura que amenaza con separarla de Rinuccio, el joven que ella ama. En la ópera representa un contraste entre la expresión de la simplicidad lírica y la fusión de los amantes enamorados en medio de una atmósfera de hipocresía, celos, doble negociación y feudalismo en la Florencia medieval, aportando la única pieza de situación en una obra de estilo responsivo y conversacional.

ARGUMENTO

Buoso Donati había muerto en su lecho. Sus parientes le lloraron melodramáticamente, hasta que oyeron el rumor de que había dejado todo su dinero al monasterio local. Fue entonces que buscaron frenéticamente su testamento. Rinuccio lo encuentra, pero se rehúsa a mostrárselo a su tía Zita hasta que ella acepte sus condiciones. Si el testamento es favorable para ellos, ella debe permitirle casarse con la hija de Schicchi, Lauretta. La familia Schicchi

ha sido despreciada por los Donati desde que han llegado a Florencia. Zita accede a los términos de su sobrino, pues no le importa con quién se case Rinuccio en tanto y en cuanto el testamento los haga ricos, y ambos proceden a leer el testamento del difunto. Mientras tanto Rinuccio envía a llamar a Schicchi. Cuando el testamento confirma el rumor, todos se enfurecen. Como era de esperarse se rehúsan a permitirle a Rinuccio que se case con Lauretta, y rechazan su sugerencia de que Schicchi, quien es bien conocido por sus ingeniosos proyectos, puede ayudarlos. Schicchi y Lauretta llegan, más su recepción no fue del todo cálida. El señor Schicchi, viendo cuan abatidos se encuentran los parientes de Rinuccio, asume de modo poco caritativo que Donati debe estar mejor. Él está erróneamente informado por lo que intenta consolarlos mencionándoles su herencia. Zita, emocionada por las rápidas condolencias de Schicchi, explica con enfado la situación, y se rehúsa a oír nada sobre el matrimonio. Rinuccio le ruega a Schicchi que lo ayude. Sin embargo, Gianni Schicchi, disgustado por su recepción, se rehúsa a ayudar a “esa gente”.

El joven intenta persuadirlo nuevamente para que lo haga por su hija, pero Schicchi lee el testamento, y proclama que nada puede hacerse. Pero entonces, se le ocurre una idea. En ese momento envía lejos a su hija para que no tuviera conocimiento sobre lo que insinuaba el testamento. Gianni ordena primero que el cuerpo deberá ser movido a otra habitación, y le dice a las mujeres que preparen la cama. Él se asegura de que nadie más se entere de la muerte de Donati—pero antes de que pueda explicar algo llega el doctor de Buoso. Los parientes evitan que el doctor ingrese a la habitación, diciéndole que es para prevenirlo de algún contagio. Mientras tanto, Schicchi imita la voz de Donati, y le dice al doctor que ya se está sintiendo mejor. Finalmente, el doctor se marcha alabando su talento como médico. Luego Schicchi pasa a explicar su plan: él se hará pasar por Donati y redactará un nuevo testamento. Rinuccio parte en busca del notario. Los parientes de éste se ponen de acuerdo en que lo mejor será dividir la propiedad, a excepción de la mula de Donati (la mejor de Toscana), los molinos, y la casa. También coinciden en que dejarán en manos de Schicchi quien heredará dicha posesiones, pero, uno a uno, regresan para prometerle alguna recompensa si resultan ser los elegidos. Schicchi acepta cada uno de los sobornos—pero luego recuerda todas las penalidades por cometer falsificaciones, pérdida de una mano y exilio permanente de Florencia. El notario llega con varios testigos.

Schicchi dicta que su funeral debe ser modesto, que se deberá repartir una suma minúscula al monasterio, y que accede a la división de sus bienes, mientras los parientes hablan a modo de aprobación. Finalmente cuando debe decidir por sus más preciados bienes, se los otorga a sí mismo, es decir a Schicchi, debido a las atrocidades que pretendían los parientes.

Una vez que el notario se ha ido, Gianni Schicchi echa a todos de su casa, y les dice que ya no pueden hacer nada más que tomar lo que deseen en camino hacia la puerta. Ahora Schicchi puede darle a Lauretta una dote bastante importante, y no hay obstáculo alguno para que se case con Rinuccio. Los amantes se abrazan, mientras Schicchi los observa conmovido. En ese momento Gianni Schicchi se da vuelta hacia la audiencia y pregunta si éste no ha sido un buen uso del dinero de Donati. Luego solicita la indulgencia de la audiencia, pese a que ni siquiera la recibió de Dante, rogando en tal extenuante circunstancia.

ANALISIS GENERAL

Este corta aria (32 compases) ocupa un rango vocal que se extiende desde Mi bemol 4 a La bemol 5. La línea melódica es de un lirismo absoluto y de factura sencilla, repitiéndose con diferente texto sobre la misma melodía y acentuando hacia la frase final el dramatismo del momento con un retardando. La aparente sencillez sin embargo está dominada por saltos en la parte vocal y matizada por acentuaciones dinámicas que requieren un preciso dominio técnico. Esta aria inicia con una progresión basada en la tónica que se mantiene sobre los cuatro primeros compases de la obra mientras la melodía propone el tema principal resaltando las notas principales de la tonalidad de La bemol hasta su octava aguda reposando sobre el quinto grado.

Andantino ingenuo (♩ = 120)

O mio bab - bi - no ca - ro, mi pia - ce/è bel - lo, bel - lo;

Luego realiza una armonía en círculo por quintas para llegar al punto de partida y desarrollar la armonía base sobre la fundamental hasta reposar sobre una semicadena justo cuando la melodía sugiere el texto “ARNO”.

vo'an - da - re/in Por - ta Ros - sa a com - pe - rar l'a - nel - lo!

Encontramos el clímax de la obra cuando la melodía avanza sobre las notas FA y La bemol indicando la desesperación del tormento de Lauretta reposando sobre la tónica axial. Finaliza la obra con una pequeña “coda” que retoma el tema melódico inicial con una ligera variación sonora que resuelve en una cadencia I – V – I, afianzando la tonalidad de La Bemol, últimos dos sistemas de la obra.

7.7. ROMANZA DE SOCORRO, EL BARQUILLERO, Rupert Chapí

“Cuando está tan hondo”, también conocida como la Romanza de Socorro es quizá el número más inspirado y popular de la zarzuela “El barquillero” de Chapí. Estrenada el 21 de Julio de 1900 en el Teatro El Dorado de Madrid, con escaso éxito de crítica pero con el aplauso unánime del público, esta zarzuela no es quizá uno de los títulos más relevantes de Ruperto Chapí dentro de su amplísimo catálogo, sin embargo este fragmento sigue siendo muy popular entre las sopranos. Influenciada primeramente por la ópera italiana, la zarzuela española del siglo XIX alcanzaría las particularidades que la hicieron uno de los géneros más relevantes de la música vocal española. El gran influjo de la música popular de aquel país, unido a las exigencias vocales provenientes de la ópera han hecho de sus romanzas piezas de gran rigor técnico, moviéndose en la diversidad estilística del belcanto romántico hasta el verismo desgarrador de principios del siglo XX.

Compuesta por sólo 5 números musicales y en un acto, “El barquillero” se aviene mucho más al estilo verista, como la mayoría de sus contemporáneas del género chico. Aunque mayormente estas piezas se mueven más hacia el tono de la comedia, no abandonan del todo la esencia dramática que tiene en la romanza de Socorro sus mejores bases. La línea melódica se mueve sobre todo en la zona central iluminándose en contadas ocasiones hacia el registro agudo. Es importante una articulación precisa y clara, aun en el registro grave donde se manifiesta la mayoría del discurso del personaje. Este tipo de piezas de tesitura central, la mayoría de las veces, estaba pensada para grandes actrices de la escena que desmontan esta zona de la voz de forma casi declamada sin perder el color oscuro propio de este tipo de personajes dramáticos y con la suficiente solidez técnica para resolver el pasaje cantado de forma imperceptible.

PERSONAJES

Socorro

Prudencia

Pepillo

Eugenio

Lunarillo

Mozo de taberna

Melgares

Cayetano

Muchacho 1

Muchacho 2

Quinto 1

Quinto 2

Coro de quintos, muchachos y barquilleros.

ARGUMENTO

Esta obra se desarrolla en el contexto popular Madrileño de los barrios más populares. Los barquilleros con la caja al hombro, los militares, los traperos y todo un conjunto de personas para los que vivir cada día es una aventura, entre ellos Pepillo barquillero de oficio y Socorro bella dama sencilla y enamorada de él.

Su idilio se ve afectado por la mala fe de Lunarito, un “chulillo” que pretende ganarse el respeto y admiración de los demás imponiendo su voluntad caprichosa hacia Socorro. Sin embargo, el amor y el buen sentir se imponen y las dificultades pasan dejando radiante la felicidad de los enamorados.

ANALISIS GENERAL

El género chico con la estructura de la ópera cómica y con la definición estilística pertinente, exigía unos actores y cantantes con un perfil estético y artístico muy profesional y definido, se puede decir que se acerca mucho al tipo de cantantes que se requieren para el teatro musical o “Music hall” que llegan a nuestras carteleras.

En el inicio de la obra se advierte una melodía no tan sobresaliente, pero es costumbre que el lucimiento de la voz llegue compases después para dar una mejor calidad interpretativa.

Inicialmente en la partitura que aunque se sugiere estar en armadura de Do, observamos que el piano realiza el acorde de Fa sostenido menor en sexta, Sol sostenido, dando paso al discurso vocal que inicia bajo el mismo motivo melódico que en el piano.

Andantino

SOCORRO

¡Cuan - do/es - tá tan hon - do quien ma - ta/el que-

En la melodía se pueden encontrar detalles tales como saltos de octava, que se repetirán durante los clímax de cada frase que los contengan.

¡A - y!

fpp

del al - ma deu - na mu - jer,

-ra - zón

glo - ria! ¡Ra - mi - to de

Se logran observar en el piano, los adornos típicos españoles que le dan el aire popular que Chapí deseaba.

La obra se torna más dramática sobre el compás 33 al 36, cuya interpretación debe darse con mucha delicadeza y vigor por el texto que exclama “¡Quiéreme chiquillo, quiéreme por Dios!” precediendo a la siguiente parte que, en contraste, es más jocosa y dulce.

33

Có - mo/he deol - vi - dar - te si vi - vo pa - ra/él

33

pp

p

pp

Al llegar a esta parte que llamaremos “B” de la obra, y que lleva la nueva tonalidad de La bemol, podemos ver el estilo dancístico que imprimía Chapi en sus obras, que en este caso cuando Socorro declama sus deseos pícaros a su amado, se aprecian estas herramientas que sugieren que el tempo sea más rápido y sin interrupción en su marcha hasta que nuevamente llegamos al desarrollo del clímax tal cual se apreció anteriormente retomando la tonalidad original.

Animato
(con passione)

Quie - ro que me vuel - va lo - ca

Este movimiento armónico y vocal se repite mientras se interpreta el primer y segundo texto. Al finalizar la obra y después de reafirmar el texto “¡Quiéreme chiquillo, quiéreme por Dios!, nos prepara para la conclusión o coda en el compás 152 hasta el final, que retoma el tema inicial de la obra con una ligera variación sobre los últimos compases.

f

153 ¡A - y! iyo no creo que/es - to y pa - ra

156 él iyo no cre - o que/es - toy pa - ra

159 él

ANÁLISIS DEL PERSONAJE DE SOCORRO

Enérgica, sutil y dulce; es el carácter de éste personaje cuyo sello es el amor y la pasión. Socorro es la mujer española tradicional que entrega todo sin ataduras o miedos del qué dirán, expresa en sus palabras y melodías toda esa esencia romántica que llevan las mujeres entregadas al querer y a un buen amor correspondido. Se debe interpretar a éste personaje sin muchos adornos en la voz, con mucha claridad en el texto y con el acento español que sugiere su idioma. El estilo siempre será cantáble y muy teatral, recordemos que Chapí fue muy exigente con este tema y es de vital importancia conocerlo ya que sin una buena actuación el 50% de la ejecución se echará a perder.

TEXTO

*¡Cuando está tan hondo
quien mata el querer!
¡Para él!
¡Ay! ¡yo no creo que estoy para él!*

*Cuando el amor se apodera
del alma de una mujer,
¡ay! ¡ay!
no hay poder que lo eche fuera,
es muy tarde su poder.
Cómo he de olvidarte
si vivo para él.
Si no hay fuerza bastante en el mundo
que fuerza el querer -*

*Quiero que me vuelva loca
con su labia el picarón
diciendome así bajito
con todo su corazón.
¡Ojitos de cielo! ¡Carita de gloria!
!Ramito de flores! ¡Boquita de miel!
Dame el calorcito de tu cuerpecito
¡por Dios que me muera de frío sin él!
¡Cómo he de olvidarle
si le llevo aquí!
Si aun le escucho llorando en mi reja
cantándome así:*

*Un corazón sin amores
es una flor sin aromas,
una noche sin estrellas,
un arbolito sin hojas.
Quiereme chiquilla,
quiereme por Dios,
que tengamos perfumes y estrellas
y hojitas los dos.*

*!Cuando está tan hondo
quien mata el querer!
¡Para él!
¡Ay! ¡yo no creo que estoy para él!
¡ay! ¡yo no creo que estoy para él!*

7.8. MONICA´S WALTZ, THE MEDIUM, Gian Carlo Menotti

La primera de las 19 óperas de Menotti, .es una breve ópera en dos actos con música y libreto en inglés Gian Carlo menotti. Se estrenó en el Heckscher Theater de Nueva York el 18 de febrero de 1947.

Fue escrita especialmente para la televisión que habría de tener una larga y provechosa carrera en muchos teatros y que sigue representándose aún en nuestros días. Aquí, la controvertida voluntad de la verdad y la manifestación de una supra-realidad irracional que moldea, desde un plano simbólico, lo reprimido y racional de nuestros modelos sociales, toma carnadura en el personaje de Madame Flora, como la mujer que mediante el engaño cree brindarle a sus clientes la felicidad de una respuesta esperada, aunque ella misma sea presa del remordimiento. La violencia será el corolario de tanta locura y falsedad, y también la advertencia sobre los límites racionales del poder. En todo caso, estos personajes manifiestan de manera unívoca la desilusión sobre las instituciones y el sujeto social, en una acción que indistintamente como el fiel de la balanza, se inclina entre la liberación y la dominación, propias de la dialéctica de la ilustración de Horkheimer-Adorno. O, como señalan estos dos autores: “la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie”.

Comienza con una introducción atonal la cual prepara una de los tantos recitativos de la obra. Inicia en el compás 7 con varios cambios de velocidad. Posteriormente se retoma el tema principal en el Allegretto desde el compás 9 hasta el compás 27.

Allegro ♩ = 120

MONICA:
(libremente)

7

Bra - vo! And af - ter the the - a - ter, sup - per and dance. Mu - sic!

9

Up in the sky some - one is play - ing a trom - bone and a gui - tar.

Durante esta primera sección se encuentran muchos cambios de tempo y pequeñas bordaduras cromáticas sobre la melodía, hasta que llegamos al segundo recitativo que inicia en el compás 28 y se acompaña con una armonía completamente atonal con novenas y séptimas.

Adagio molto espressivo ♩ = 60

28 (He looks at her in desperation, and gently touches her face) (Monica begins to understand)

Kneel down be - fore me,

p ma intenso e un poco rubato

Luego se pasa a lo que sería una sección “B” que inicia en el compás 35, bajo la indicación de “Andante expresivo” con el tema central de esta parte como lo observamos en el inicio de ésta sección. Al llegar al compás 41 se encuentra un contraste de melodía versus recitativos que finaliza en un agudo Sol acompañado de novenas y sextas.

Andante espressivo ♩ = 54
(with slightly exaggerated pathos)

35 Mon - i - ca, Mon - i - ca, can't you see,

35 I'm the Queen of A-roun-del! I shall have you put in chains!

Luego el tema de ésta sección vuelve a retomarse en el compás 49 nutriéndose de varias modulaciones finalizando en una escala ascendente cromática hacia la nota Si bemol en la melodía y en la armonía arpeggios cromáticos con notas de paso y cuartas paralelas.

49 *poco animando*

I love your laugh - ter, I love your hair, I love your deep and noc - tur - nal eyes.

51 *rall.*

I love your soft hands, so white and winged, I love the slen - der branch of your throat.

Para finalizar hay otro recitativo el cual sería la coda retomando el tema inicial A, desarrollándose casi como recitativo el cual termina con un acorde compuesto por décimas, novenas y sextas, esto es últimos dos sistemas de la obra.

62 (She caresses his head. Then lifting his tear-stained face,
looks into his eyes) (with great tenderness)

To - by, want you to know

64 that you have the most beau - ti - ful voice in the world!

TEXTO

*Bravo! And after the theatre, supper and dance.
Music! Oom pah pah, oom pah pah...*

*Up in the sky, someone is playing a trombone and a guitar.
Red is your tie, and in your velveteen coat, you hide a star.
Monica, Monica, dance the waltz
Monica, Monica, dance the waltz
Follow me, moon and sun
Keep time with me, one two three one.*

*If you're not shy, pin up my hair with your star and buckle my shoe.
And when you fly, please hold on tight to my waist
I'm flying with you, oh...
Monica, Monica, dance the waltz
Monica, Monica, dance the waltz
Follow me, moon and sun
Follow me, follow follow me
Follow me, follow follow me.*

*What is the matter, Toby?
What is it you want to tell me?
Kneel down before me.
And now tell me...*

*Monica monica, can't you see
that my heart is bleeding, bleeding for you?
I loved you Monica all my life
with all my breath, with all my blood.
You haunt the mirror of my sleep, you are my night.
You are my light and the jailer of my day.*

*How dare you scoundrel talk to me like that!
Don't you know who I am?
I'm the queen of Aroundel!
I shall have you put in chains!*

*You are my princess, you are my queen
and I'm only Toby, one of your slaves.
And still I love you and always loved you
with all my breath, with all my blood!
I love your laughter, I love your hair.
I love your deep and nocturnal eyes.
I love your soft hands, so white and winged.
I love the slender branch of your throat.*

*Toby! Don't speak to me like that...
You make my head swim.*

*Monica, Monica, fold me in your satin gown.
Monica, Monica, give me your mouth
Monica, Monica, fall in my arms!*

*Why, Toby... You're not crying, are you?
Toby, I want you to know... that you have the most beautiful voice... in the world*

TRADUCCIÓN

*Bravo! Y después del teatro, cena y baile.
Música! Oom pah pah, pah pah oom ...*

*Arriba en el cielo, alguien está tocando un trombón y una guitarra.
El rojo es el lazo, y en su capa de terciopelo, se esconde una estrella.
Mónica, Mónica, bailar el vals
Mónica, Mónica, bailar el vals
Sígueme, luna y el sol
Mantenga el tiempo conmigo, uno dos tres una.*

*Si usted no es tímido, pin up mi pelo con su estrella y la hebilla de mi zapato.
Y cuando vuela, por favor, agárrate fuerte a la cintura
Voy a volar contigo, oh ...
Mónica, Mónica, bailar el vals
Mónica, Mónica, bailar el vals
Sígueme, luna y el sol
Sígueme, siga sígueme
Sígueme, siga sígueme.*

*¿Cuál es el asunto, Toby?
¿Qué es lo que quieres decirme?
Arrodillarse ante mí.
Y ahora dime ...*

*Mónica Mónica, ¿no lo ves
que mi corazón está sangrando, sangrando por ti?
Te Mónica encantó toda mi vida
con todo mi aliento, con toda mi sangre.
Tu contra el espejo de mi sueño, eres mi noche.
Tú eres mi luz y el carcelero de mi día.*

*¿Cómo te atreves a sinvergüenza hablar conmigo de esa manera!
¿No sabes quién soy?
Soy la reina de Aroundel!
Habré ponerte en cadenas!*

*Tú eres mi princesa, eres mi reina
y yo no soy más que Toby, uno de sus esclavos.
Y todavía te amo y siempre te amé
con todo mi aliento, con toda mi sangre!
Me encanta tu risa, me encanta tu pelo.
Me encantan tus ojos profundos y nocturnas.
Me encantan tus manos suaves, tan blanco y alado.
Me encanta la rama delgada de la garganta.*

*Toby! No me hables así ...
Haces que mi cabeza nadar.*

*Mónica, Mónica, me dobla en su vestido de satén.
Mónica, Mónica, dame tu boca
Mónica, Mónica, caen en mis brazos!*

*¿Por qué, Toby ... No vas a llorar, ¿eres tu?
Toby, quiero que sepas ... que tienes la voz más hermosa en el mundo.*

RECOMENDACIONES

Es importante argumentarse muy bien tanto en historia como en época y estilo cuando se decide interpretar una obra, pero también es muy importante no ceñirse únicamente al criterio del autor ya que esto haría perder el sello y criterio personal que debe caracterizar a cada cantante.

Se debe tener claro que el estudio de la historia y el estilo de las obras no limite la idea de conocer y aprender de música en formatos o ideas nuevas ya que esto permite afianzar conocimientos además de permitir descubrir nuevos estilos y ritmos que quizás estén más acordes con las necesidades que eventualmente y particularmente nuestro cantar presente.

BIBLIOGRAFÍA

Alfred Bruneau: la musique francaise – París, 1901

Charles Koechlin: Gabriel Fauré –París, 1927. Una de las mejores bibliografías del compositor por uno de los mas notables discípulos del maestro.

<http://depmusica.wikispaces.com/file/view/LA+MUSICA+VOCAL+EN+EL+ROMANTICISMO.pdf>

<http://depmusica.wikispaces.com/file/view/MUSICA+VOCAL+EN+EL+BARROCO.pdf>

<http://filomusica.com/filo13/pucci.html>

<http://hablandodemusicarey.blogspot.com.co/2012/11/georg-friederich-haendel.html>

<http://kareol.es/obras/lamedium/acto1.htm>

<http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9066/2/118062.pdf>

http://webs2002.uab.es/doletiana/3Documents/ana_isabel_fernandez_valbuena-opera_italiana_versismo.pdf

http://webs2002.uab.es/doletiana/3Documents/ana_isabel_fernandez_valbuena-opera_italiana_versismo.pdf

<http://www.bbc.com/mundo/search/?q=gabriel%20faure>

<http://www.bdigital.unal.edu.co/17487/1/13124-36552-1-PB.pdf>

<http://www.buscabiografias.com/>

http://www.divulgacion.unal.edu.co/programa_orquestal_intl/2015/la_medium.html

<http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=15218>

<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/giacomo-puccini/>

<http://www.lanacion.com.ar/983171-giacomo-puccini-el-estilo-y-la-idea>

<http://www.musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=120>

<http://www.pianomundo.com.ar/operas/puccini.html>

http://www.revistacriterio.com.ar/bloginst_new/2009/08/06/las-varias-vidas-de-gian-carlo-menotti/

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13955/14255>

<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12582/12886>

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-culturales/chapi-su-musica-opera-perdida-chapi/1080848/>

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/018/opera_para_todos_puccini.php

Louis Vuillemin : Gabriel Fauré – París, 1914

Vladimir Jankelevitch : Gabriel Fauré et ses melodies – París, 1938 El comentario definitivo sobre las canciones y , en general, sobre la estética de Fauré.

ANEXOS