

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

“ECOS LÍRICOS”

POR:
GUILLERMO TORRES

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2024

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

“ECOS LÍRICOS”

POR:
GUILLERMO TORRES

**Trabajo de Graduación para Optar
por el título de Licenciado en
Bellas Artes con especialización
en Instrumento Musical: Canto**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2024

Firma del Tribunal Examinador

Tutor

Jurado

Jurado

DEDICATORIA

A mi amado abuelo Aliro Afu, y tíos Eric Ríos y Abraham Aparicio, En vuestra memoria, quiero honrar vuestro legado y el compromiso que tuvieron con mi superación. Vuestra presencia en el pasado ha sido mi inspiración constante, guiándome con sabiduría y apoyo inquebrantable a lo largo de este camino hacia la licenciatura en canto. Cada nota que entono es un tributo a vuestra admiración y pasión por este arte que nos une más allá del tiempo y el espacio.

Gracias por sembrar en mí el amor por la música, por enseñarme la importancia del esfuerzo y la perseverancia. Vuestra memoria vive en cada acorde, en cada melodía, en cada momento de este logro que compartiré con mi familia.

A Ricardo Sánchez y la Orquesta Sociedad Anónima de Panamá, que hicieron de mi un cantante en un verdadero escenario, mi hijo Lucas Torres, mi motor para seguir cada día y sin lugar a dudas a mis padres por ser mi soporte y apoyo siempre.

Con profundo agradecimiento y amor eterno,

Guillermo Torres

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA.....	4
INDICE DE ILUSTRACIONES.....	7
CAPÍTULO 1.....	9
1. INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 2.....	11
2. EL BEL CANTO, LA ÓPERA.....	11
2.1. El Bel canto como definición.....	11
2.2. Técnicamente, ¿Qué representa el bel canto en la escena teatral?.....	12
2.3. La Fille du Regiment de G. Donizetti.....	13
2.4. El Barbero de Sevilla de Goacchino Rossino.....	14
2.5. La aparición de Giuseppe Verdi en la escena Teatral.....	16
2.6. Verdi y su exitoso Otello.....	18
CAPÍTULO 3.....	22
3. BIOGRAFÍAS.....	22
3.1. George Friedrich Handel.....	22
3.2. Johan Sebastián Bach.....	23
3.3. Wolfgang Amadeus Mozart.....	25
3.4. Gaetano Donizetti.....	28
3.5. Gabriel Fauré.....	29
3.6. Robert Schumann.....	30
3.7. Franz Schubert.....	31
3.8. Fernando J. Obradors.....	33
3.9. Juan Vert.....	34
3.10. Reveriano Soutullo.....	35
3.11. Christoph Willibald Gluck.....	37
CAPÍTULO 4.....	38

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS A CANTAR.....	39
4.1. Bella Enamorada.....	39
4.2. Messiah.....	40
4.3. Der Zwerg, Opera No.22, No. 1.....	43
4.4. Lydia, Óp. 4, No. 2.....	46
4.5. O del mio dolce ardor.....	47
4.6. Du bist wie eine Blume.....	49
4.7. Widmung.....	50
4.8. Quanto è Bella.....	52
4.9. A Vuccella.....	55
4.10. Un' aura amorosa.....	58
4.11. Una furtiva lagrima.....	61
4.12. Deposuit potentes.....	63
4.13. Moonlight Claire De Lune.....	65
4.14. Del Cabello más sutil.....	67
DIFICULTADES A LA HORA DE MONTAR EL RECITAL.....	70
CONCLUSIONES.....	76
RECOMENDACIONES.....	77
BIBLIOGRAFÍA.....	78

INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 El Bel Canto.....	11
Ilustración 2 The Daughter of the Regiment.....	13
Ilustración 3 Extracto de partitura de la obra The Daughter of the Regiment.....	14
Ilustración 4 Rossini - Il barbiere di Siviglia.....	15
Ilustración 5 Giuseppe Verdi.....	16
Ilustración 6 Verdi y su exitoso Otello.....	18
Ilustración 7 George Friedrich Handel.....	22
Ilustración 8 Johan Sebastián Bach.....	23
Ilustración 9 Wolfgang Amadeus Mozart.....	25
Ilustración 10 Gaetano Donizetti.....	28
Ilustración 11 Gabriel Fauré.....	29
Ilustración 12 Robert Schumann.....	30
Ilustración 13 Franz Schubert.....	31
Ilustración 14 Fernando J. Obradors.....	33
Ilustración 15 Juan Vert.....	34
Ilustración 16 Reveriano Soutullo.....	35
Ilustración 17 Christoph Willibald Gluck.....	36

CAPITULO 1

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

1. INTRODUCCIÓN

La música vocal, con su capacidad única para transmitir emociones y contar historias a través de la voz humana, ha sido un elemento central en la evolución de la música occidental. En este trabajo de licenciatura, nos adentraremos en el fascinante mundo del canto lírico, explorando el desarrollo de esta forma de expresión desde sus raíces en el período barroco hasta su expresión contemporánea.

Desde los albores del barroco, el canto lírico ha sido una de las formas más elevadas de expresión musical. A lo largo de los siglos, ha evolucionado en términos de técnica, estilo y repertorio, reflejando los cambios sociales, culturales y estéticos de su tiempo. A través del estudio de obras vocales representativas de cada período, desde las arias ornamentadas de Handel hasta las innovadoras composiciones contemporáneas, examinaremos cómo el canto lírico ha sido moldeado por la creatividad de compositores y la destreza de intérpretes.

Este trabajo no solo se centrará en la interpretación del canto lírico, sino también en el análisis detallado de las obras vocales. Exploraremos aspectos técnicos, estilísticos y dramáticos, desentrañando la complejidad de la música vocal y su interacción con el texto y la emoción. Desde la ornamentación barroca hasta las demandas técnicas del bel canto y las innovaciones del siglo XX, analizaremos cómo los compositores han utilizado la voz como medio de expresión artística.

A través de este estudio, no sólo profundizaremos en la riqueza y diversidad del repertorio vocal, sino que también reflexionaremos sobre el papel del canto lírico en la cultura musical occidental y su relevancia en el mundo contemporáneo.

CAPÍTULO 2

EL BEL CANTO, LA ÓPERA

CAPÍTULO 2

2. EL BEL CANTO, LA ÓPERA

Podemos llevar Bel canto a un estilo de cantar canoro y elegante que predomina en toda Europa en la primera mitad del siglo XIX, pero antes de adentrarnos a estudiar el término de Bel canto debemos remontarnos a los inicios históricos de este género vocal de tanta amplitud y subgéneros.

Ilustración 1 El Bel Canto



Fuente; EcuRed, 2024.

2.1. El Bel canto como definición:

El término aparece cerca del año 1860 por parte de los críticos musicales de la época, los que los críticos de la segunda mitad del siglo XIX querían decir en sus escritos era que "ya no se canta como antes". Por nostalgia lo acuñaron "Bel canto", ya que el tipo de composición que apareció cerca de la segunda parte del siglo XIX era mucho más aguerido.

Este estilo de canto que tuvo su aparición en el periodo barroco musical italiano con

compositores como Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi entre otros más,

2.2. Técnicamente, ¿Qué representa el bel canto en la escena teatral?

Se busca la uniformidad sonora de la voz, una agilidad extrema para poder realizar ornamentos que demanda la escritura vocal a la cual el cantante se debe enfrentar, este repertorio presenta pasajes muy floridos de mucha rapidez tanto en escalas como cadenzas. También contiene frases vocales muy amplias que demandan del cantante una muy buena capacidad respiratoria, a lo que en italiano se le llama fiato. Para este periodo de la escritura vocal que comprende la primera mitad del siglo XIX, es posible cantar con cierta gracilidad durante toda la ópera, pasajes con cierta liviandad y delicadeza combinados con la floritura elegante.

Se comienza a utilizar en este periodo el portamento que es un aspecto técnico del canto para llegar a una nota aguda

The image shows two musical staves. The first staff is in bass clef, 3/4 time, with lyrics "Vi rav - vi - so, O luo-ghi a - me - ni, in qui lie - ti, in qui se-". The second staff is in treble clef, 3/4 time, with lyrics "Me-gyek, me-gyek, Kek-sza kal - lu." and a "p dolce" marking. Both staves show melodic lines with various ornaments and phrasing.

Temas como el amor, la venganza, la profunda tristeza y el odio, la felicidad, salen a relucir en la escena teatral de Italia que básicamente inunda toda Europa para esta época. El teatro mundial acaba encajando de manera estilística y comercial en genios como Bellini, Donizetti y Rossini, los representantes más puros de este estilo vocal mejor consolidado y son ellos que junto con los libretistas hacen que sea posible aflorar estos sentimientos humanos descritos anteriormente.

Ejemplos: Una de las representaciones que más apuntan a una música emotivamente alegre y con un final feliz la encontramos en ejemplos de gran relevancia.

2.3. La Fille du Regiment de G. Donizetti

Que fue estrenada el 8 de febrero de 1840 en La Opéra-Comique de París y el contexto histórico está basado en las guerras napoleónicas, es así que surge un amor entre Mari (soprano) y Tonio (tenor) Mari fue Abandonada por su familia en una de las batallas y luego adoptada por una tropa de soldados, la tropa de soldados en la ópera es básicamente como si fuera un personaje, aunque es interpretado por el coro de varones.

Ilustración 2 The Daughter of the Regiment



Fuente: Royal Opera House, 2019.

Mari convertida en toda una mujer es salvada en una ocasión por el joven Tonio tras caer de una montaña y es de esa manera que surge un amor entre estos dos personajes explosivos en sus líneas de cantos. Uno de los momentos más importantes y fogosos de la ópera se ubica en el segundo acto con la famosa aria de Tonio "**Pour mon ame**".

Ilustración 3 Extracto de partitura de la obra The Daughter of the Regiment



Fuente: Royal Opera House, 2019.

2.4. El Barbero de Sevilla de Goacchino Rossino:

Fue estrenada el 20 de febrero de 1816 en el teatro Torre Argentina de Roma. Esta obra ha demostrado ser a lo largo del tiempo un éxito de la comedia musical a pesar del fracaso que tuvo en su estreno haciendo mención de que Rossino cambió la obertura original de la noche del estreno.

Está basada en la historia de dos enamorados, el conde de Almaviva **“tenor “y** una joven huérfana, que hicieron malabares con la ayuda de Fígaro para poder escaparse juntos engañando a Bartolo, personaje que también pretendía a Rosina a pesar de su edad. El Barbero de Sevilla forma parte de una precuela teatral de la cual Mozart compuso la segunda parte titulada Las Bodas de Fígaro; En cuanto al Barbero de Sevilla es necesario mencionar que el respetable compositor Giovanni Paisiello perteneciente al periodo clásico Italiano compuso mucho antes que Rossino una primera versión de esta obra. Aspecto importante a resaltar es que Rossini antes de componer El Barbero de Sevilla, le escribió una carta a Paisiello de manera

muy

respetuosa donde aclaraba que su intención no era levantar algún tipo de rivalidad competitiva, ya que Rossini sentía mucha admiración y respeto por el ya Mayor y prestigioso compositor.

Uno de los momentos que hasta el día de hoy son musicalmente muy llamativos al oído de cualquier persona es la famosa obertura. Unas de las características importantes que de manera musical encontramos en la obertura es la dinámica de Forte e Piano en preguntas y respuestas por algunas secciones de la orquesta, algo muy particular de la música rossiniana. Sin duda el aria más conocida del El Barbero De Sevilla siempre será hasta la actualidad **Largo al factotum**, siempre un icono de la cultura popular y del canto; Esta aria interpretada por un barítono Rossiniano demanda mucha capacidad técnica y respiratoria del mismo.

Fígaro este primer acto hace alarde de el gran Barbero que es la ciudad en un compás ternario de 6/8 en una velocidad de **Allegro vivace**, con figuras de constantes corcheas hace que sea muy difícil de interpretar, pero hace estallar al público en grandes aplausos y ovaciones cada vez que un buen intérprete hace despliegue de su gran capacidad.

Ilustración 4 Rossini - Il barbiere di Siviglia



Fuente: Rossini - Il barbiere di Siviglia - I.02 - Figaro - Largo al factotum, 1816.

Ilustración 5 Giuseppe Verdi



Fuente: Fernández, T&T, Biografías y Vida, 2024.

2.5. La aparición de Giuseppe Verdi en la escena Teatral

G. Verdi nació en Busseto Italia en 10 de octubre de 1813 en el seno de una familia italiana tradicional en la cual la figura de sus padres jugó mucho en la formación y personalidad del compositor. Más allá de pensar en que Verdi fue un tipo de genio o prodigio temprano como Mozart o Gounod que a sus cortas edades ya componían de manera extraordinaria, Verdi y sus óperas en todo el aspecto evolutivo fue fruto de un gran trabajo y disciplina puestos en marcha, creo fielmente que cualquiera de nosotros como artistas debemos poner en la praxis el aspecto disciplinario para ser mejores en el escenario y en el legado que vayamos a dejar como compositores o intérpretes.

En el momento del desarrollo musical de Verdi lo que abunda de manera musical era la Ópera, no existía otra cosa en Italia de manera orquestal que fuese la ópera, a diferencia de R. Wagner que sí creció en un ambiente más orquestal y sinfónico.

G. Verdi absorbe los ideales musicales del Belcanto romántica de compositores como Rossini, Bellini y Donizetti, pero en vez de ser una extensión moderna de los mismos, lo que hace es que destruye y desecha el llamado Bel canto imponiendo para siempre su propio estilo y marca distintiva de lo que es la ópera verdiana, es en

este

punto en el cual se dice que el Bel canto ya no es igual a la primera mitad del siglo XIX.

A parte de ser un compositor Verdi es un creador de personajes como por ejemplo Rigoletto un personaje sumamente complejo, se trata de un bufón desagradable y odiado ya que el en su condición de persona se ríe de todos en la corte de Mantua de la cual el tenor protagonista es el Duque; Rigoletto que hace el papel de barítono es caracterizado por ser deforme que en silencio vive atormentado, modernamente se le diría que es acomplejado. El Duque de Mantua, personaje que se deleita en los placeres fiestas y mujeres; es una especie de don Juan, Gilda hija de Rigoletto, una niña engañada por el Duque y que a través de los diferentes actos trasmuta de manera vocal y musical, algo parecido a el personaje de Violeta Valery en Traviata.

Rigoletto odia al mundo y es por eso que trata de apartar a su hija del mismo, es un ser odiado cuando está en la corte del Duque, pero amable y bueno cuando está con su hija Gilga. Algo importante que agregar a este breve ejemplo es que aparte de Rigoletto, Gilda y el Duque, Verdi le da forma a otro personaje importante en la historia de la Ópera: El Coro, lo utiliza de una manera revolucionaria, hasta Verdi el coro en la escena teatral solamente se utilizaba como un refuerzo de la trama operística, en Verdi el coro tiene una importancia en el desarrollo de la Ópera, otra innovación añadida.

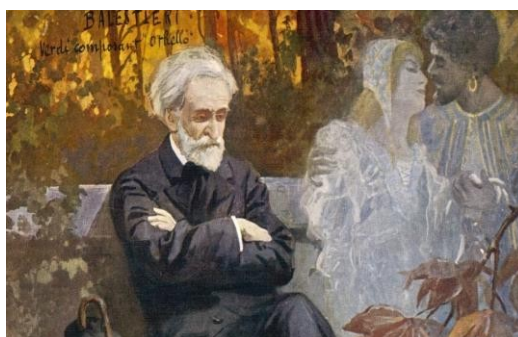
Cabe destacar que Rigoletto pertenece a la trilogía más importante de las Óperas de Verdi a la cual se le ha llamado históricamente la trilogía de la intimidad, conformadas por la ya mencionada Rigoletto, Il trovatore y Traviata y que fueron compuestas en un lapso de tiempo entre 1851 y 1853 que mantienen entre personajes y música, una relación recíproca.

Es importante volver a mencionar que para el desarrollo de la música y más que nada de los personajes de las óperas, Verdi se apega mucho a la vida familiar tradicional Italiana, se encuentra algún tipo de conflicto entre la figura Padre e Hijo, (Simon Bocanegra, Traviata con Alfredo y Giorgio Germon) Es decir, que a partir de

la trilogía,

Verdi comenzó a crear los personajes que a su gusto viene de la música y las puestas en escena, el hace de muchas de sus Opera algo que también podemos llamar catarsis de la vida real llevada a una orquesta que va avanzando en su inicio de una manera tímida pero que luego se torna sumamente agresiva en algunas de las partes y las escenas, con unas poderosas lineales de canto sin dejar de lado las habilidades y la floritura vocal que demanda Leonora de Il Trovatore, el Duque en Rigoletto y la Misma Violeta en sus en su vehemencia pasional del primer acto de Traviata.

Ilustración 6 Verdi y su exitoso Otello



Fuente: Francesca Romagnoli, 2023.

2.6. Verdi y su exitoso Otello

Ya retirado en su casa de campo en la hacienda Santa Agatha Verdi había pensado en finalmente no volver a componer más una Ópera después del gran éxito de Aida, pero su editor Giulio Ricordi lo convence para que pueda componer una Ópera más. **Otello** originalmente del Dramaturgo Inglés William Shakespeare.

Fue estrenada en la Scala de Milán el 5 de febrero de 1887 fue la penúltima ópera de Verdi y también la estuvo a punto de no estrenarse y quedar en el olvido para siempre anteriormente había estrenado Aida y para él, ya era suficiente en su prolífica carrera como compositor operístico, por fortuna su editor Julio Ricordi y su célebre libretista Arrigo Boito, junto con otro grupo de personas. Boito captó la esencia de la dramaturgia de Shakespeare de una manera fascinante ¿y qué decir del compositor? Verdi con 83 años crea una nueva música. Es notable que deja de

ser fiel a la tradición italiana ya que la línea musical tanto en la orquesta como en los cantantes, con tiene un discurso

musical ininterrumpido, ya casi no hay contraste entre las arias, los dúos y cualquier otro número musical que contenga la ópera, un ejemplo claro del mismo es la aparición del leitmotiv en el dúo de Desdémona y Otello (Gia la notte densa) específicamente en la parte donde Otello canta, “ Un Bacio” y Desdémona responde “Otello” e inmediatamente la orquesta con un hermosos y muy breve preludio.

Para mí es sumamente importante destacar los tres grandes personajes en torno a los cuales gira la oscura trama de la ópera.

- **Otello:** mejor conocido como el moro de Venecia, que además debe ser interpretado por un tenor dramático por el volumen de voz que él mismo debe dar para traspasar la barrera de la orquesta. Otello como gobernador está a cargo de la provincia de Venecia y mantiene una relación marital con Desdémona.
- **Desdémona:** Esposa de Otello, que corresponde ser interpretada por una soprano spinto o lírica pura y que sufre todo el oprobio y la ira de su marido, aunque ella realmente siempre se mantuvo fiel a su amado Otello esperándolo con impaciencia cuando regresaba al puerto de Chipre cuando regresaba de la batalla contra los musulmanes.
- **Iago:** Lugarteniente de Otello, Interpretado por un barítono Verdiano, voz creada por las exigencias de los papeles en Verdi, es sin duda alguna uno de los villanos más grandes de la ópera, ya que básicamente lo que mueve a Iago durante toda la ópera es su maldad incalculable, Odia en secreto al gobernador ya que Otello nombró como oficial a Cassio, es en ese momento que Iago trama varias mentiras para destruir a Otello y Desdémona.

Surgirían muchas preguntas hasta la actualidad; ¿Porque Verdi guardo tanto silencio desde que se estrenó Aida? y algunos perfilan sus respuestas diciendo que a lo mejor solo deseaba dedicarse a su hacienda y liderar asunto de índole agropecuario, pero

también hay hipótesis de índole musical, ¿tenía acaso temor de la orquesta que estaba creando? o acaso ¿pudo tener inicio con **Don Carlo**? esta magnífica e impresionante Ópera de la cual muchos injustamente acusan a Verdi de convertirse en Wagneriano por la imponente vocal y orquestal, pero muy lejos de tales acusaciones, porque la música de Wagner llega a Italia casi a principios del siglo XX, decir que con Otello y Don Carlo, Verdi se había convertido en un imitador de Wagner, es una falacia.

Como estudiante considero de suma importancia poder abordar unas breves líneas sobre Giuseppe Verdi, ya que su aporte musical al mundo de occidente incluyendo países de oriente como Japón y china, en donde también ha tenido una acogida trascendente, números como **Luisa Miller, Un Ballo in Maschera, Aida y Simon Bocanegra** siguen resonando con mucha importancia en cualquier teatro de Ópera del mundo dándonos cuenta que en cada una de estas tramas, está retratada nuestra condición simple de seres humanos.

CAPÍTULO 3

BIOGRAFÍAS

CAPÍTULO 3

3. BIOGRAFÍAS

Ilustración 7 George Friedrich Handel



Fuente: Timelines, (2018).

3.1. George Friedrich Handel

(1685 - 1759)

Handel representa no solo una de las cimas de la época sino también de música de la música de todos los tiempos. Músico prolífico como pocos, su producción abarca todos los géneros de su época con especial predilección, la ópera y el oratorio, a los que con su aportación contribuye a llevar y llevar a una etapa de gran esplendor.

Haendel se opuso a los deseos de su padre, quien deseaba que desarrollara una carrera como abogado. La carrera de Handel como músico comenzó en su Halle natal, donde tuvo como profesor al entonces célebre Friedrich Wilhelm Zachau.

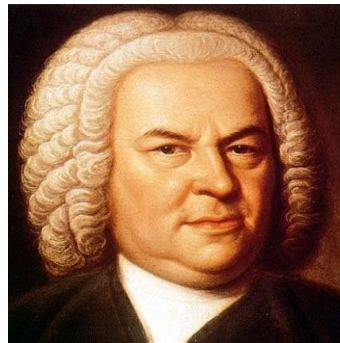
Fue en Hamburgo donde Haendel estrenó su primera ópera, Almira, que fue bien acogida por el público. Un año más tarde el músico emprendió su viaje a Italia que había de tener especial importancia ya que le dio la oportunidad de familiarizarse con el estilo italiano e introducir algunas de sus características en su propio estilo como

compositor, forjado en la tradición contrapuntística alemana. Las óperas Rodrigo y Agripina y el oratorio La Resurrección datan de esa época.

Fue nombrado maestro de capilla en 1710 cuando regresó a Alemania en el corte elector de Hannover. Ese mismo año se trasladó a Inglaterra donde se dio a conocer como compositor de óperas italianas y a partir de 1712 después del triunfo de Rinaldo decide quedarse en Londres. ¡Una de las obras vocales por excelencia hasta el día de hoy es el oratorio El Mesías con el muy famoso coral! ¡ALELUYA!

También compuso muchas otras obras instrumentales como la música acuática que es una colección de movimientos orquestales, Concerti Grossi, música para los reales fuegos artificiales entre otras composiciones.

Ilustración 8 Johan Sebastián Bach



Fuente: MUBI, 2024.

3.2. Johan Sebastián Bach (1685 - 1750)

Nació el 21 de marzo en Eisenach y su familia aportaba una tradición de músicos dando a través de varias generaciones muchos compositores e intérpretes respetados y es que durante 200 años los antepasados de Bach ocuparon importantes cargos municipales. Hijo de Johann Ambrosius Bach, trompetista de la corte de Eisenach y director de los músicos de la ciudad; La música rodeó a J.S. Bach desde el inicio de sus días y a la muerte de su padre, se hizo cargo de él su hermano Johan Christoph,

bajo la dirección de su propio hermano el pequeño Bach se familiariza con instrumentos de teclado como el órgano y la clave.

Su formación culminó en el convento de San Miguel de Lüneburg donde estudió a los grandes maestros del pasado al tiempo que se familiariza con las nuevas formas musicales francesas que podía escuchar en la corte. A partir de estos años, los primeros del siglo XVIII, Bach estaba ya preparado para iniciar su carrera como compositor e intérprete. Una carrera que puede dividirse en varias etapas según las ciudades en las que el músico ejerció: Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Köthen (1717-1723) y Leipzig (1723-1750).

En 1717 Bach abandonó su puesto en Weimar a raíz de haber sido nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt en Kothen, uno de los periodos más fértiles en la vida del compositor, durante el cual vieron la luz algunas de sus partituras más célebres, sobre todo en el campo de la música orquestal e instrumental; Los dos conciertos para violín, los seis conciertos de Brandemburgo, y el primer libro del clave bien temperado, las seis sonatas partitas para violín solo y las seis suit para violonchelo solo.

Durante los últimos veintisiete años de su vida fue Cantor de la iglesia de Santo Tomas en Leipzig, cargo este que comportaba también la dirección de los actos musicales que se celebraban en la ciudad, a esta etapa pertenecen algunas de sus obras corales más impresionantes como las dos pasiones, la monumental misa en BM y el oratorio de navidad. En los últimos años de su vida descendió considerablemente debido a padecer de unas cataratas que lo dejaron prácticamente ciego.

Ilustración 9 Wolfgang Amadeus Mozart



Fuente: Periódico el Siglo de Durango, 2017.

3.3. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 fruto del matrimonio entre Leopold Mozart y Anna María Pertl. Su padre compositor y violinista, su madre procedía de una familia acomodada de funcionarios públicos.

Por aquel entonces, Salzburgo procedía a acomodarse de los desastres humanos y económicos de las guerras civiles del siglo XVII, pero aun así la vida cultural y económica giraba en torno a la figura feudal del arzobispado, al tiempo que empezaba a circular algunas ideas ilustradas entre una naciente burguesía urbana, todavía ajena a los centros sociales de prestigio y poder.

A temprana edad, Mozart se familiariza con el contrapunto, la fuga, el violín, el teclado, la Ópera, la permeabilidad de su carácter le permitía asimilar fácilmente estos estilos musicales. También comenzó a componer de manera seria algunos menús y sonatas, luego sinfonías y más tarde óperas, encargos medianamente bien pagados, pero poco interesantes para sus aspiraciones, aceptados para sobrevivir y seguir viajando. Todo en Mozart era por tanto derroche de: facultades, de vitalismo, de proyecto, de obras y de sentimientos. Su acercamiento a la Francmasonería en 1784 no fue en busca de una ayuda económica que nunca por orgullo solicitó de sus amigos, sino por saciar un

ansia de universal fraternidad y espiritualidad que Mozart, como muchos católicos austriacos, sacerdotes incluidos, encontró en los símbolos y los ritos masones, antes que en la pompa clerical de la iglesia.

De 1786 data la Ópera, Las Bodas de Figaro con libreto de Lorenzo Da Ponte; la elección para el tema de esta Ópera era arriesgado, pues la obra inicial estaba prohibida, pero en esta misma elección se puso de manifiesto el arrojo liberal del compositor al participar de su crítica suave, pero en el fondo corrosiva, que de los privilegios nobles había llevado a cabo Beaumarchais. Mozart espera con impaciencia el día del estreno de su nueva Ópera: los mejores artistas habían sido contratados y todo parecía anunciar un triunfo absoluto, pero después de algunas representaciones el público vienesés la catalogó de muy difícil y audaz y no volvieron al teatro tachándola de muy difícil y audaz.

3.3.1. Un Requiem para su propia muerte

Mucho se ha escrito sobre la muerte de Mozart. La idea romántica de que fue envenenado tenía incluso un protagonista, Antonio Salieri, músico de éxito de la época, al que la leyenda lo relata cómo un artista mediocre que supo cómo ninguno en su época comprender el origen del genio de Mozart, y, muerto de envidia no pudo soportar la idea de que un hombre añorado tuviera semejante don. El propio mismo llegó al extremo de creer que Mozart fue enterrado en una fosa común para borrar las huellas del homicidio a tal punto que se convirtió en el argumento de la ópera de Rimski-Korsakov Mozart y Salieri, una obra de teatro célebre del escritor ruso Alexander Pushkin y el Film Amadeus de Peter Shaffer de 1984 protagonizada por Tom Hulce. No existe ningún escrito histórico que pueda corroborar esa versión.

En cualquier caso, está fuera de lugar la calumniosa hipótesis de una alevosa trama de un envenenamiento urdido por Salieri u otro músico o algún otro músico rival. Mozart nunca fue diplomático con cualquier artista de inferior talla, pero precisamente

Salieri no escatimo sus alabanzas a Mozart y fue uno de los entristecidos asistentes a su funeral.

Mozart aserto en su intuición de que moriría antes de llegar al final de su requiem. como en las obras de este último periodo como en las otras obras de su último periodo, su estilo es más contrapuntístico y su escritura melódica es más depurada y sencilla pero ahora como protagonista de un muy sombrío clarinetes tenores y fagotes. a la muerte de Mozart Joseph Eyble recibió la partitura para su terminación que no llevó a cabo cayendo esta asignación para Süssmayer.

La mañana del 4 de diciembre de 1791, Mozart todavía trabajo en Requiem, preparando el ensayo que sus amigos músicos habrían de realizar por la tarde que sus amigos músicos habrían de realizar en su alcoba, hacía ya una semana que el médico lo había desahuciado. aquella tarde en el ensayo de Lacrimosa Mozart lloró y le dijo a su cuñada Sophie, llegada para ayudar a Constance: **“ah, querida Sophie, qué contento estoy de que hayas venido, tienes que quedarte esta noche y presenciar mi muerte”** La noche con gran serenidad dio sus últimas instrucciones para después de su fallecimiento y entró en coma.

Falleció la madrugada del 5 de diciembre. A su funeral asistieron miembros de la realiza, francmasones y gran cantidad de músicos, anulando la versión de que muy poca gente asistió a su funeral.

Ilustración 10 Gaetano Donizetti



Fuente: Biografías y Vida, 2024.

3.4. Gaetano Donizetti (1797- 1848)

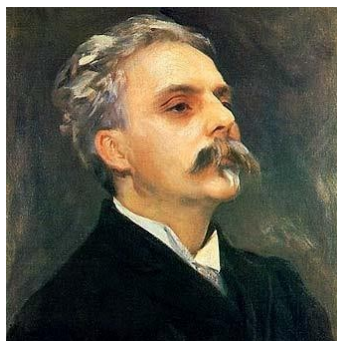
Conforma la tríada de compositores que dominó la escena operística hasta la eclosión de Verdi, representante de la corriente belcantista, Donizetti fue el más prolífico con 71 óperas en su haber, escritas entre 1816 y 1844.

Quinto hijo de una modesta familia fue admitido a los 9 años en La Lezioni Caritatevoli, una escuela gratuita destinada a formar instrumentistas y coristas para los servicios litúrgicos. Sus tempranos dotes musicales llamaron la atención del creador de dicha institución, el compositor alemán Simon Mayr, quien decidió tomarlo bajo su protección. Donizetti se inicia en los secretos de la composición, escribiendo con increíble facilidad cuartetos de cuerda, sinfonías y su primera ópera, el intermezzo en un acto pigmalione.

La ópera sería el género al que dedicaría su mayor esfuerzo creativo, la primera oportunidad de darse a conocer en este campo fue en 1818 con Enrico de Borgogna, obra que, a pesar de su irregularidad tuvo una calurosa acogida. La madurez de su estilo, y con ellas sus primeras obras maestras, llegaron en las décadas de 1830, con títulos como Ana Bolena, L elixir D amore, Maria Stuarda y Luccia De Lammermoor, aclamadas en toda europa, su última gran creación, Don Pasquale, se dio a conocer en 1843 en París.

En sus últimos años, la salud del músico fue decayendo irremediablemente, internado en un manicomio en París y luego en su Bergamo natal, murió fuera de su razón al parecer a causa de sífilis terciaria, aunque no toda su producción alcanza el mismo nivel de calidad, su música, al tiempo que permite el lucimiento de cantantes, posee una incontestable fuerza dramática y un arrebatado lirismo que lo convierte en el más directo precursor del arte Verdiano.

Ilustración 11 Gabriel Fauré



Fuente: Biografías y Vida, 2024.

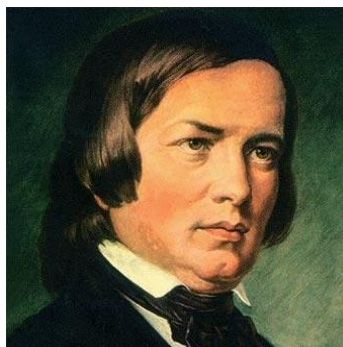
3.5. Gabriel Fauré **(1845 - 1924)**

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 metodismo, Gabriel Fauré es uno de los músicos franceses por antonomasia. Es también una de las figuras claves de la evolución de la música francesa desde el romanticismo hasta la modernidad del siglo XX representada por Claude Debussy.

Fauré se inició como organista en diversas parroquias de París, excelente pedagogo, siempre abierto y respetuoso con las nuevas corrientes musicales, entre sus alumnos con algunos de los nombres más destacados estuvo, Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt entre otros. En 1905 alcanzó la cúspide de su carrera profesional al ser nombrado director del conservatorio de París. Dimitió de este cargo en 1920 a causa de su sordera que en los últimos años fue total.

Como compositor Fauré destacó sobre todo en la música de cámara y piano, también la música vocal. Sus dos sonatas para violín y piano, sus dos cuartetos con piano, los nocturno para piano solo, las melodías sobre los poemas de Verlaine, la *bonne chanson* entre otras obras, representan lo mejor de su talento en este campo, sin embargo no se debe olvidar algunas de sus incursiones en la escena lírica como con títulos como *Prométhée* y *Penélope* o la música incidental compuesta para el drama de Maurice Maeterlink *Pelleas y Mellisande*, uno de cuyos fragmentos, *Siciliana*, se ha convertido con el tiempo en una de las páginas más divulgadas del compositor francés.

Ilustración 12 Robert Schumann



Fuente: Biografías y Vida, 2024.

3.6. Robert Schumann

(1810 - 1856)

Compositor alemán, tanto su vida como su obra es uno de los paradigmas del romanticismo musical alemán. Hijo de un librero, la literatura y la música compartieron sus inquietudes artísticas durante su juventud, al punto de que Schumann estuvo dudando entre ambas vocaciones.

Aunque acabó imponiéndose la música, nunca abandonó la escritura de poemas en la pura tradición romántica. Fue además fundador y redactor de la *Neue Zeitschrift für Musik* (1834), publicación que se convirtió en el órgano difusor de las teorías musicales más progresistas de la época a través de una serie de artículos

apasionados y polémicos redactados por él mismo.

Los últimos años de Schumann estuvieron marcados por el agravamiento de la inestabilidad nerviosa que lo había acompañado desde su juventud. Tras un intento de suicidio en 1854 fue internado en una casa de salud en Eendenich, donde permaneció recluido hasta su muerte.

Su obra supone una de las cumbres del romanticismo y destaca por el espléndido tratamiento del piano y de la voz. De su obra orquestal destacan sus sinfonías, el concierto para piano, concierto para violonchelo y el concierto para violín. De su música de cámara es interesante el primer trío en D menor, el primer cuarteto en A menor. También escribió música coral y religiosa como el Requiem para Mignon de 1849, los oratorios de paraíso y la peri y el peregrinaje de la rosa. de entre sus canciones hay que destacar Mirtos, ***Liederkreis (dos series), Kerner Lieder, Los amores del poeta y Vida amorosa de una mujer (todos de 1840).***

Ilustración 13 Franz Schubert



Fuente: Biografías y Vida, 2024.

3.7. Franz Schubert

(1797- 1828)

Compositor Austriaco nacido en Viena, en las mismas proximidades que acogió a Hayden, Mozart y Beethoven, a menudo se le considera el último gran representante del estilo clásico que llevaron a su máximo esplendor esos tres compositores y uno de los primeros en manifestar una subjetividad y un lirismo inconfundible en su música, el lied para voz y piano, uno de los géneros más paradigmáticos del romanticismo, encontró en él su máximo representante cuyas aportaciones serán tomadas como

modelo de todos los músicos posteriores, desde Schumann, Hugo Wolf y Gustav Mahler.

Hijo de un modesto maestro de escuela, aprendió de su padre la práctica del violín y de su hermano Ignaz, el piano, con tan buenos resultados que en 1808 con tan solo 11 años fue admitido en la capilla imperial de Viena como miembro del coro y alumno del Stadtkonvikt, institución está a la que tuvo como maestro a Antonio Salieri.

Tras su salida de este centro educativo, Schubert a instancias de su padre, comenzó a trabajar como asistente en la escuela de este, a pesar del poco interés hacia la labor pedagógica. El único campo que no podía reportar grandes beneficios a un compositor de la época era el teatro, la ópera y aunque este fue un género que Schubert abordó con insistencia a lo largo de toda su vida nunca consiguió destacar en el, bien fuera por la debilidad de los libretos escogidos o por la propia falta de aliento dramático. Sus óperas, las cuales merecen citarse, las guerras domésticas y el fierabrás, continúan siendo las facetas menos conocidas de su producción.

Si Schubert no consiguió sobresalir en el género dramático, si lo hizo en el Lied, un solo dato de constancia en el es el absoluto dominio en esta forma vocal; solo entre 1815 y 1816 logró componer alrededor de 100 lieder sin que pueda decirse de ellos que la cantidad va en detrimento de la calidad escritos muchos de ellos sobre textos de sus amigos como **Johann Mayrhofer y Franz Von Schober**, eran interpretados en las reuniones privadas conocidas con el elocuente nombre de los Schuberistas, a las que asistían entre otros el barítono **Johann Michael Vogl**, destinatarios de estas breves composiciones.

Los ciclos de la bella molinera y viajes de invierno constituyen quizás la cima de su genio en este campo a los que hay que sumar títulos como el caminante, la trucha, a la música, la muerte y la doncella o el celeberrimo Ave María. A pesar de la acogida de estas composiciones y de la excelente belleza de esta música aclamada por el público, discurrió siempre en un estado de gran precariedad económica, agravada

considerablemente en 1824 por los primeros síntomas de su enfermedad que acabaron prematuramente con su existencia.

Admirado en un círculo restringido, la revalorización del compositor se llevó a cabo a partir de su muerte: obras inéditas o que solo se habían interpretado en el marco familiar empezaron a ser conocidas, publicadas y defendidas por músicos como Schumann y Félix Mendelssohn, en el caso de su producción instrumental madura, sus sonatas para piano, sus cuartetos de cuerdas y sus dos postreras sinfonías a cuyo nivel sólo son equiparables las de Beethoven.

Ilustración 14 Fernando J. Obradors



Fuente: The Flavor of Spain, 2015.

3.8. Fernando J. Obradors (1897 - 1945)

Fernando J. Obradors aprendió piano con su madre, composición armonía y contrapunto, lo hizo de manera autodidacta, más tarde estudió con Lamote de Grignon y Antonio Nicolau.

Dirigió por algún tiempo la orquesta del Liceo de Barcelona y el grupo de orquestas de Radio Barcelona antes de encargarse de la orquesta filarmónica de Gran Canarias. Trató de componer Zarzuelas con las cuales tuvieron poco éxito entre las que cabe

citar, La campana rota, Las majas de los lunares pero destacó sin embargo con sus con sus obras sinfónicas especialmente, réplica a la farandola de Bizet.

Entre 1921 y 1941 escribió cuatro volúmenes de arreglo de poesía clásica española, una de las cuales, La casada infiel, escrita por su amigo Federico García Lorca. Escribió numerosas composiciones líricas teatrales, pero mejor conocidos por sus canciones clásicas españolas.

Su obra orquestal llamada el poema de la jungla ha sido editado últimamente el CD.

Ilustración 15 Juan Vert



Fuente: A toda Zarzuela, 2024.

3.9. Juan Vert (1890 - 1931)

Nació en Carcagente Valencia, constituye junto a Severiano Soutullo una de las últimas parejas de los creadores líricos, que, con zarzuelas como la leyenda del beso, las del soto del parral y el último romántico, consiguió ocupar un puesto destacado en la última etapa de esplendor del género.

Introducido en la música por su padre, se trasladó a Onteniente donde comenzó los estudios musicales con Enrique Casanova, director de la banda, continuando con

piano, composición y armonía con Manuel Ferrando en 1908, otros profesores convencieron a la familia que saliera de Onteniente y se matriculó en el conservatorio de Valencia.

En 1917 estrenó su primera obra en el teatro de la zarzuela, *Las vírgenes paganas*, zarzuela bufa y a continuación el *Versalles Madrileño*. Estas dos obras convencieron a Reveriano Soutullo de la necesidad de unir su trabajo con el de Vert en favor del género lírico y sus producciones en común fueron numerosas, 31 zarzuelas y según el catálogo constituye la última gran asociación de autores de la historia del género lírico.

Ilustración 16 Reveriano Soutullo



Fuente: A toda Zarzuela, 2024.

3.10. Reveriano Soutullo (1880 - 1932)

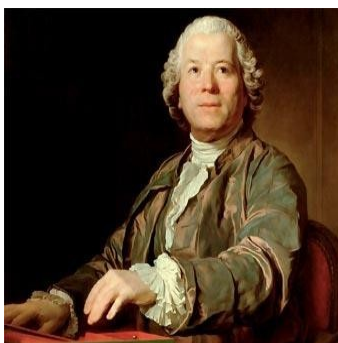
Nacido en una familia con profundas raíces musicales, recibió sus primeras lecciones de su padre, un director aficionado de la banda de Redondelas, a quien Soutullo describiría más tarde como un gran músico intuitivo. Desde temprana edad, mostró un notable talento musical, lo que lo llevó a continuar sus estudios con Segundo Fernández Cid, director de la banda de Puenteareas. A los catorce años, dirigía el Orfeón de Tuy, y entre 1896 y 1900 fue corneta solista en la infantería del

regimiento

de Murcia 37 de Vigo. Durante este periodo en el ejército, recibió clases de armonía del maestro Cetina, perfeccionando así su formación musical.

Entre 1901 y 1906, se dedicó a estudiar composición, completando sus estudios bajo la tutela de Fernando Grajal y destacándose como un estudiante sobresaliente que recibió un premio de composición por unanimidad. En 1908, no estrenó ninguna obra debido a que realizó varios viajes por Francia, Italia y Alemania, financiados por una subvención del ayuntamiento de Vigo. A partir de 1915, comenzó a colaborar con Pablo Luna, y según su cuñado Diego San José, fue el autor de la famosa canción española "El niño judío". En 1919, inició una fructífera colaboración con Juan Vert, con quien desarrolló una relación fraternal. Esta colaboración produjo grandes éxitos como "La leyenda del beso", "La del soto del parral" y "El último romántico", destacando especialmente la romanza "Bella enamorada", que sigue siendo parte del repertorio lírico mundial. Su colaboración con Vert se vio trágicamente interrumpida por la prematura muerte de este en 1931.

Ilustración 17 Christoph Willibald Gluck



Fuente: Biografías y Vida, 2024.

3.11. Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787)

Compositor y teórico alemán. El lugar destacado de Gluck ocupa en la historia de la música, radica sobre todo en la reforma que llevó de género operístico, precursora de la que llevaría Richard Wagner un siglo después.

Hijo de un guarda forestal, en 1736 el príncipe Lobkowitz tomó a Gluck a su servicio en Viena y un año después el príncipe Melzi se lo llevó consigo a Milán, Italia donde recibió clases de composición por Giovanni Battista Sanmartini. Fruto de estas enseñanzas compuso su primera Ópera seria Artajerjes compuesta en 1741 según el estilo italiano entonces imperante.

Dado el éxito esperado Gluck dio a la escena nuevos títulos como, El Tigrante, (1743), La Clemenza de Tito (1752) y La Cinesi (1754).

Determinante en su posterior evolución, fue el conocimiento de la ópera francesa, La tragédie-lyrique de Jean-Baptiste Lully y Jean-Philippe Rameau que tuvo oportunidad de estudiar en Viena, influido por esta tradición, dio a conocer en 1762 la obra que inaugura su reforma, Orfeo y Eurídice, con libreto de su colaborador, Raniero de Calzabigi. Con ese fin Gluck eliminó el aria Da Capo, adecuó las voces a los personajes, sustituyó los recitativos por secchis por otros acompañados por la orquesta, a la que enriquece en efectivos y otorgó un mayor protagonismo y difuminó las diferencias entre los recitativos y las áreas, el resultado fue unas obras que le devolvieron a la ópera su esencia teatral.

CAPÍTULO 4
ANÁLISIS DE LAS OBRAS A CANTAR

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS A CANTAR

4.1. Bella Enamorada



A Pesar de ser compuesta en la década de 1920, pretende recrear el Madrid de finales del siglo XIX.

Musical score for the vocal line of 'Bella Enamorada'. The tempo markings are 'rit.', 'ten.', and 'a tempo'. The lyrics are: 'y un a - mor di - cho - so bus - ca - ra mi.' The score includes piano accompaniment and performance markings such as 'rit.', 'ten.', and 'a tempo'.

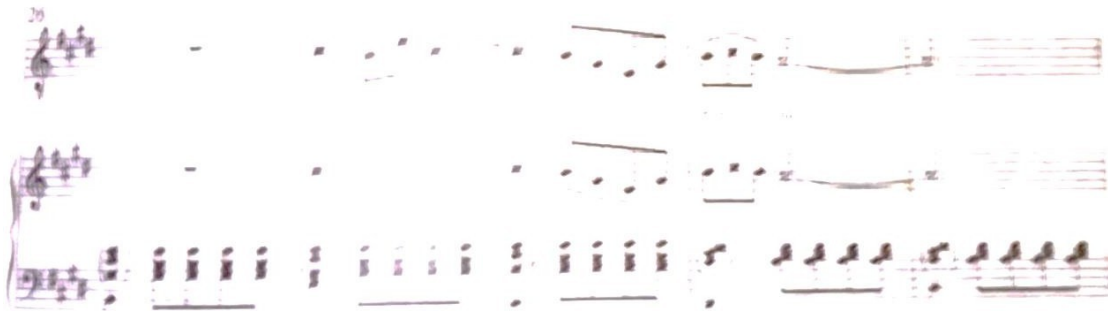
Podemos apreciar desde el mismo comienzo el estilo más tradicional de la zarzuela.

Musical score for the vocal line of 'Bella Enamorada'. The tempo markings are 'poco rit.' and 'a tempo'. The lyrics are: 'por voi ver la a ver.' The score includes piano accompaniment and performance markings such as 'poco rit.' and 'a tempo'.

La segunda vez que se repite la sección en modo mayor, el piano toma la melodía de manera virtuosa con grandes acordes y octavas, la voz lo continúa en la segunda frase.



La melodía de la voz presenta melismas muy característicos de la música española que demanda agilidad en el cantante. En este caso, con un carácter varonil, al estilo de los moros españoles.



La segunda sección está en la relativa directa (E mayor) y la melodía es de un carácter más Lírico y expresivo.

4.2. Messiah

TENORE

Larghetto e piano

A printed musical score for Tenor. The tempo and dynamics are marked "Larghetto e piano". The score is in E major (three sharps) and common time. It features a vocal line for the Tenor and a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Una introducción con una diáfana y dulce prepara la intervención del tenor citando el texto del profeta “confortaos pueblo” el cual repite dos veces de manera distinta.

30

The voice of him that crieth in the wil-der-ness. Pre - pare ye the way of the

El acompañamiento orquestal en esta sección es mínimo, pero más energético, con figuras negras para marcar al inicio de cada compás como intención del compositor, pero más que nada, la del texto bíblico, “Preparen el camino del señor”.

El aria continua en una tonalidad de EM, con un aire majestuoso, dándole suma importancia al texto “todo valle será exaltado”

5

Ev - ry val - ley,

Para esta parte de la pieza musical, comenzamos a notar la apreciación de floritura, propias para el tenor en el período barroco.

22

ted, and ev'-ry

El cantante en esta sección debe hacer un despliegue de su virtuosísimo y flato que debe utilizar para manejar la frase entera.

ev'-ry val - ley shall be ex - al

Encontramos muchas frases imitativas entre orquesta y el tenor, compas 45, 46, seguido de una gran floritura vocal.

64

croo-ke-d straight, the croo-ke-d straight, and the rough places plain,

Es importante destacar que, para las figuras de las redondas ligadas a las blancas en voz del tenor, se debe suprimir el tradicional vibrato que aparecerá en el período clásico.

72

the crooked straight, and the rough pla - ces plain.

Para finalizar, el compositor nos presenta una cadena que quedará a gusto del solista, en el cual, de manera orquestal, el compositor recapitula la introducción del aria.

4.3. Der Zwerg, Opera No.22, No. 1

Nicht zu geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

(pp)

Este lied de Schubert tiene un diseño de acompañamiento muy repetitivo, elemento que le da mucho dramatismo, simado a la tonalidad de Am y una melodía muy descriptiva que le da vida al texto.

por zum hoch - ge.wölb - ten Bo - gen, hin -
auf zur lichtdurchwirkten blau - en Fer - ne, die mit der Milch des Himmels blass durch.zo -

Armónicamente presenta pequeños contactos con tonalidades como FM de manera muy breve, para retomar rápidamente a la tónica.

También presenta contactos a tonalidades más lejanas como Cm, lo cual realiza el dramatismo del lied.

gen. Nie, nie habt ihr mir ge - lo - gen noch, ihr
Ster - ne, so ruft sie aus, bald werd' ich nun ent - schwin.den, ihr sagt es mir, doch

sterb' ich wahrlich ger - ne. Da tritt der Zwerg zur

En esta sección encontramos la única modulación a Bm, que se relaciona con la parte del texto en la que el gnomo ata un lazo rojo de ceda a la reina en el cuello,

siendo uno de los momentos de mayor acción en la trama.

Kö_nigin, mag bin - den umihren Hals die Schnur von rother Sei - de, und weint, und

weint, als wollt' er schnell vor Gram er - blin - den, vor Gram erblin - den. Er spricht: Du

Podemos apreciar una imitación de la mano izquierda a la melodía que hizo la voz anteriormente, que funciona como contra canto de la melodía principal.

4.4. Lydia, Óp. 4, No. 2

Musical score for the first system of 'Lydia'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano). The lyrics are: 'Ly-di-a sur tes ro-ses jou-es'. The piano part includes the instruction 'sempre dolce' and a 'Coda' symbol.

La canción acompaña perfectamente el texto en esta canción de amor.

Musical score for the second system of 'Lydia'. The lyrics are: 'Et sur ton col frais et si blanc, Roule é-tin-ce-lant L'or flu-'. The piano accompaniment continues with a consistent accompaniment pattern.

No es casualidad que Fauré empleara el modo lidio en el segundo compás de la melodía, como quién juega con el título de la canción

Musical score for the third system of 'Lydia'. The lyrics are: 'Chan-ter sur ta lè-vre en fleur, Sur ta lè-vre en fleur. Un'. The tempo markings are 'rall.' (rallentando) and 'a tempo'. The dynamics are 'p' (piano). The piano part includes the instruction 'sempre' and a 'Coda' symbol.

El acompañamiento de piano va de la mano con la voz toda la distancia, reforzando a la melodía con la mano derecha. En ocasiones podemos apreciar contra cantos en el registro intermedio de la melodía y el bajo como en el compás 18.

33 *dolce* *riten.* *p*
 Ô Ly-di-a, rends-moi la vi-e, Que je puis-se mou-rir, Mou-rir tou-
dolce *riten.* *p*

Se debe ser cuidadoso en el ritmo de los tresillos ligados a las corcheas, haciéndolo con precisión para que se entienda bien.

4.5. O del mio dolce ardor

Moderato ♩ = 46 *p dolcissimo*
Voice O del mio dol-ce ar-
 O thou be-lov'd, whom
Piano *p*

En la primera sección de esta aria, apreciamos un acompañamiento rítmicamente definido por los grupetos de semicorcheas en la mano derecho y corcheas en la mano izquierda en la tonalidad de Ebm, lo cual facilita la intención lírica para la apasionada interpretación del solista.

al - fin re - spi -
my soul in - spir -

El compositor tiene la intención de dejar al descubierto la voz con una fermata del acompañamiento que debe ser resulta en una cadenza que luego continua en un ritmo definido desde el inicio de la obra.

mo - re in me di - pin - ge: Il mio pen - sier si fin - ge
Love a - wake with - in me. My ev - 'ry thought doth win - me

Le più lie - te spe -
To yet fond - er re -

La genialidad de Gluck llevó realizar en esta parte del aria una modulación armónica a Ab M lo cual le facilita al solista hacer un despliegue más heroico dando paso a un hermoso G con dinámica fuerte, lo cual hace de esta parte el clímax musical.

4.6. Du bist wie eine Blume

Andante *p*

Du bist wie ei - ne Blu - me, so schön, so rein und

Este lied se caracteriza por un notable reposo vocal, ideal para cantarlo como pieza intermedia dentro de un recital y descansar ente piezas virtuosas.

La textura acordal y constante del acompañamiento del piano propicia un relleno para que el cantante interprete con expresividad, muy propio del estilo romántico.

Han - de aufs Haupt dir le - gen sollt, be - tend, dass Gott dich er -

Al igual que en otros lieds Schumann, culmina la idea musical con la melodía en el piano, sumando otras líneas melódicas de manera polifónica.

ritard.

- hal - te, so schön, so rein und hold.

p

ritard.

4.7. Widmung

Animato.

Du mei-ne See - le, du mein

Schumann en este lied especialmente inicia con una brevísima introducción airosa de apenas unos compas que de manera inmediata hace un contraste rítmico con la voz principal o solista.

Herz, du meine Wonn', O du mein Schmerz, du meine

De forma tonal se basa en AbM algo que caracteriza la alegría combinada con la pasión del poema que traducido al castellano se titula como Dedicatoria.

schwe - be, O du mein Grab, in das hin - ab ich e - - wig

Para los compases comprendidos entre el 10 y 13, existe una intención de disminuir que prepara al solista para un cambio de tonalidad que da lugar a una sensación de calma.

12 *p*
mei - nen Kum - mer gab. Du bist die

Una hermosa modulación armónica en E M inicia en el compás 14 acompañando la voz con tresillos de negra en la mano derecha y combinaciones de redondas y blancas en la mano derecha.

15
Ruh', du bist der Frie - den,

El contraste entre el acompañamiento y la voz confirma la intención de calma y paz que se consolidan en la segunda parte del lied, incluso, da la sensación de una variante en la velocidad o tempo de la obra.

18 *2*
du bist vom Him - mel mir be-

27 *f a tempo*

mich, mein gu - ter Geist, mein beß - res Ich!

Para esta parte el lied Schuman hace una recapitulación musical de la primera parte, pero aun con más energías vocal anunciando que se acerca el final.

30

Du meine See - le, du mein Herz, du meine Wonn', o du mein

4.8. Quanto è Bella

Quanto è bella
from
L' ELISIR D'AMORE
Gaetano Donizetti

Larghetto
p

Un dulce acompañamiento en la tonalidad de CM será replicado por la voz de tener en la melodía.

NEMORINO:

Quan-to è bel - la, quan-to è ca - ra! Più la ve - do e più mi—

En esta aria Nemorino desea describir su amor por Adina resaltando las cualidades intelectuales que la joven tiene en virtud.

pia - ce, ma in quel cor non son — ca - pa - ce lie - ve af-

Con acordes de tónica y unos acordes en formato de arreglos apagados a la tradición orquestal italiana, Nemorino también siente que él no es suficiente candidato para la soprano principal en la escena,

pa - ra... non vi ha co - sa ad es - sa i - gno - ta. Io son sem - pre un i -

rall. f

col canto p

Para esta parte, la voz del tenor queda cantando sin acompañamientos en grupelos de corcheas y semicorcheas que debe cantarse a gusto del solista, pero la pasión que describe a un Nemorino enamorado pero frustrado a la vez.

dio - ta. Io non so che so - spi - rar. Quan - to è ca - ra, quan - to è bel - la! Ah! Quan - to è

a piacere a tempo

a tempo p

Estos compases son muy demostrativos y propios de artes del belcantismo, pero no tan ligeros a su vez.

rar. In quel cor non son ca - pa - ce lie - ve af - fet - to d'in - spi -

8va-

Terminando en una famosa foritura que sub- divide las dos palabras en una escala descendiente que también debe realizarse a gusto del cantante y que tiene por tradición el A natural para darle más imponencia al tenor.



The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "rar, lie - ve af - fet - to". The vocal line features a descending scale. The piano accompaniment is in the bottom two staves, marked with a forte (*ff*) dynamic. The piano part consists of a rhythmic pattern of chords and single notes.

4.9. A Vuccella



The image shows a musical score for the piece "A Vuccella". The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music features a rhythmic pattern of chords and single notes, with a prominent descending scale in the right hand.

Esta hermosa canción es un claro reflejo del folclore italiano de la época, especialmente de la región napolitana donde estudió el compositor.

Presenta una melodía muy expresiva con un acompañamiento muy sencillo y claro, lo cual permite lucirse al solista.

p
com - m'a nu scio - ril - lo..... tu tie - ne

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is simple and expressive, with a long note on 'com' followed by a series of quarter notes. The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

na vuc - chel - la nu po - co po - co - ril - lo ap -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line maintains the same melodic style, with a long note on 'na' and a series of quarter notes. The piano accompaniment continues with a simple harmonic accompaniment, featuring chords and moving lines in both hands.

- pas - su - lia - tel - la.....

mf

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on '- pas' followed by a series of quarter notes. The piano accompaniment continues with a simple harmonic accompaniment, featuring chords and moving lines in both hands. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the piano part.

The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, indicated by a long horizontal line. The piano accompaniment continues with a simple harmonic accompaniment, featuring chords and moving lines in both hands.

cres:
 pi - glia - til - lo, nu va - so pic - ce -
cres:
 - ril - lo, nu va - so pic - ce - ril -

Este estilo musical llamado canción de arte napolitano, le da la libertad al solista de hacer rubetos y recrear la agógica en pos de la interpretación.

poco rit.
 - pas-su-lia - tel - la
a tempo diminuendo *poco rit.* *pp*
col canto *p* *pp*

Finaliza de una manera muy tranquila, tanto para el acompañamiento, como para la voz, que utiliza un léxico romántico y sencillo acorde a la época.

4.10. Un' aura amorosa

Musical score for Ferrando and Piano, measures 1-4. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/8. Ferrando's part begins with a rest in the first measure, followed by a melodic line. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic, then softens to piano (*p*) in the second measure. The lyrics are: Un' au - ra_a - mo - ro - sa Del no - stro te -

Esta aria de Mozart en su inicio se caracterizaba por no tener una introducción y proseguir directo a la voz de Ferrando, siempre en un compás ternario y una tonalidad en AM.

Musical score for Ferrando and Piano, measures 5-8. Ferrando's part continues with the lyrics: so - ro Un dol - ce ri - sto - ro al cor - por - ge - . The piano accompaniment features a triplet in the right hand in measure 7. The dynamics are not explicitly marked in this section.

En gran parte de la aria la armonía está doblando la voz de tenor como es el caso de los compases 6, 7, 8 y 9.

Musical score for Ferrando and Piano, measures 13-16. Ferrando's part continues with the lyrics: so ro Un dol - ce ri - sto - ro al cor por - ge - . The piano accompaniment features a triplet in the right hand in measure 13 and dynamic markings of forte (*f*) and piano (*p*) in measures 15 and 16 respectively.

Para esta parte comprendida entre el tiempo débil del compás 13 y el compa entero, puede lucirse aprovechando que tiene una línea melódica más heroica.

Musical score for Ferrando and Piano (Pno.) starting at measure 24. The key signature is two sharps (F# and C#). The Ferrando part has a melodic line with lyrics "cor che nu dri - to da". The piano accompaniment features a complex harmonic texture with trills and arpeggios.

Una cama armónica compuesta por elementos de trinos y muchos arpeggios, introducen a la voz del tenor a una especie de dúo en el segundo motivo del aria.

Musical score for Ferrando and Piano (Pno.) starting at measure 31. The key signature is two sharps (F# and C#). The Ferrando part has a melodic line with lyrics "glio - re - bi - so - gno non ha, di'un e - sca mi -". The piano accompaniment features a complex harmonic texture with triplets and arpeggios.

Sobre los acordes en EM, Mozart, emplea una especie de juego, en tresillos de semicorcheas que Ferrando puede expresar una frase que traducida al español quiere decir “No tiene necesidad de mayor señuelo” si duda es una de las más dulces arias de todo el repertorio de Mozart.

56 Ferrando
 cor³ por ge - rà, Un dol - ce ri

Pno. *p* *cresc.*

Es una de las arias mas brillantes que se pueden encontrar en toda la Ópera y que es mucho mas exigente en la segunda parte, ya que se debe cantar por traidción dando poco volumen de voz pero siempre en la zona de passaggio, lo cual puede resultar diíficl y relador.

60 Ferrando
 sto - ro al cor por - ge - rà, al

Pno. *f* *p*

La intención del compositor es hacer notar con el texto la belleza tímbrica del tenor lírico-ligero, sobre un acompañamiento mínimo.

4.11. Una furtiva lagrima

Musical score for the beginning of 'Una furtiva lagrima'. The tempo is marked 'Larghetto'. The music is in 6/8 time and B-flat major. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The vocal line is indicated by a whole rest in the first measure.

Es una de las arias más representativas del estilo bel canto, con una expresividad y un lirismo melódico muy característico de la época.

Musical score showing the crescendo section of 'Una furtiva lagrima'. The piano accompaniment continues with eighth notes, and the vocal line enters with a melodic phrase. The dynamic marking 'cresc.' is present.

Como es usual la orquesta introduce la melodía, para luego entregársela a la voz.

Musical score for the vocal part of 'Una furtiva lagrima', marked 'Nemorino'. The tempo is 'Andantino'. The lyrics are: U - na fur - ti - va la - gri - ma ne - gli oc - chi suoi spun - / Shy - ly and slow a tear a - rose, Gleam - ing with - in her. The score shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment.

La primera nota (fa3), ya representa una dificultad técnica debido a que se encuentra en la zona del pasaggio y necesita un apoyo modulado a mezzopiano para lograr un sonido dulce, que se escuche presente más no golpes como lo requiere la melodía.

tò: eye, quel - le fe - sto - se gio - va - ni in -
As if at heart she en - vied me My

Podemos encontrar ciertos intervallos que demandan mucha precisión en la afinación como la tercera disminuida entre Gb y E, que luego resuelve a F.

che più cer - can - do io vo? Why do I look be - yond? M'a - ma, sì, She
m'a - ma, lo ve - do, lo ve - do!... loves me, I know it, I know do!...

Es interesante como el compositor modula de la dominante (F) directamente hacia el relativo mayor (Db), a la vez que hace un crescendo hacia forte en la nota F, que es común a los dos acordes. Es evidente el cambio de color armónico hacia una tonalidad más luminosa. La melodía alcanza su clímax en el Ab, la nota mas aguda de toda el aria a excepción de la cadencia.

El carácter orquestal de esta aria de oratorio demanda mucha energía y hace precisamente un anuncio de lo que hará la voz principal (Tenor).

13

De - po - - - su - it de-

This musical score shows the beginning of an aria. The vocal line starts with a rest for two measures, then begins on the third measure of the first system with a half note 'De'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Rítmicamente la voz principal comienza con una semicorchea en el tiempo débil del compás 14 aunque de la impresión al oído de que estuviera iniciando con el tiempo fuerte del compás 15.

2

BWV 248 - Deposuit potentes

Bach

21

se - - - de et ex - al - ta - - -

This musical score continues the aria. The vocal line has a rest for two measures, then begins on the third measure of the first system with a half note 'se'. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Algo de suma importancia a mencionar es el sumo virtuosísimo con el cual debe cantar el tenor dando a conocer la capacidad de realizar en extensos pasajes lo que conocemos como coloratura.

∞

vit hu - mi - les;

This musical score shows the end of the aria. The vocal line has a rest for two measures, then begins on the third measure of the first system with a half note 'vit'. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

La mayor parte del aria se mantiene en la tonalidad de F# menor y aunque es propio de la época el virtuosísimo vocal, también es bueno mencionar que no era tal común la energía con la que se representaba un aria de carácter religioso, personalmente, creo que se debe más al texto que describe el carácter de Dios,

En el compás 31 comienza una modulación hacia la tonalidad de A Mayor dándole otro color musical a la obra, lo cual será de forma breve.

De forma muy importante es preciso mencionar las tres blancas con puntillos que aparecen en la voz del tenor y debe contarse con sin vibrato, se extiende desde el compás 48 al 50 y que da paso a un desarrollo melódico de la orquesta y que pronto anunciará el final.

4.13. Moonlight Claire De Lune

Desde un comienzo el compositor da a entender que el piano va a tener una propia melodía, igualmente expresiva que la voz, armónicamente podemos encontrar colores muy tiernos, típicos de la música francesa como el IV Mayor (siendo una tonalidad menor) en el seguro compás.

soul is a pic - ture won - drous - ly fair, Where charm - ing sprites,
tre â - me est un pa - y - sa - ge choi - si, Que vont char - mant

masked with mys - try en - tran - cing, Play on their
mas - ques et ber - ga - mas - ques Jou - ant du

Toda la primera frase de la voz indicada en dinámica piano, y el acompañamiento en pianísimo, recurso expresivo típico de Fau que se preocupa por que los intérpretes sean muy cuidadosos en darle a la ejecución un carácter sutil, casi frágil.

dolce
That calm and ten - der
Au cal - - me clair de

La melodía en el comienzo de esta página tiene un carácter modal, particularmente Ab lidio. Esto sumado a la ambigüedad armónica de no haber un centro tonal claro (oscila entre Ab y Eb), da a la pieza una belleza muy singular íntima.

font with rap-ture thrill,
ta - se les jets d'eau.

PP sempre

La melodía de la mano derecha del piano más la voz conforman un tejido melódico en algunas ocasiones contrastante y en otras muy similar. Este recurso hace que ambos intérpretes deban escucharse mucho mutuamente, ya que las dos partes son indispensables para completar el trabajo de música de cámara que presenta la pieza.

4.14. Del Cabello más sutil

Andantino

Voice

Andantino

PIANO

p sonore

ff

f

Esta canción española presenta una evidente influencia del impresionismo francés, con elementos característicos como la evocación de una atmósfera, en este caso con el diseño rítmico irregular del piano , de carácter estéreo.

En contraste, la melodía de la voz es estable rítmicamente, además muy legato y expresiva.

El reto para el pianista consiste seguir todo el tiempo al solista, apoyándose en los tiempos fuertes y semifuertes de cada compás.

Acá podemos apreciar un color armónico inesperado, pasando de C#M, (Dominante) a A7 con escala mixolidia (6ta alemana de C#) y llegando nuevamente a la dominante.

The image displays a musical score for a piano piece, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The vocal line begins with a long note, followed by a series of notes, and ends with a trill. The piano accompaniment consists of a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *tr.*, and performance instructions like *pressez* and *Ahl*.

En el final apreciamos el mismo color armónico mencionado anteriormente, solo que esta vez en tónica, dando un carácter conclusivo.

DIFICULTADES A LA HORA DE MONTAR EL RECITAL

Deposuit Potentes del oratorio Magnificat de Bach:

Es necesario primero comprender el idioma, familiarízate con el contexto del oratorio en el que se encuentra esta área. Esto te permitirá conectar la interpretación con la narrativa más amplia de la obra.

1. Debido a la naturaleza emotiva de la pieza presente algunas dificultades a la hora de cantarla, pero las supere conociendo que, es importante mantener un control vocal preciso. Trabaja en la afinación, la respiración y la proyección para asegurar que cada nota se exprese con claridad e intención.
2. Presta atención al fraseo legato y asegúrate de conectar las frases musicales de manera fluida y natural. Esto contribuirá a la coherencia y la fluidez de tu interpretación.

"Deposuit potentes" incluye secciones de coloratura que requieren agilidad y precisión. Es necesario practicar estas secciones lentamente al principio, asegurándose de mantener una articulación clara y una ejecución limpia.

Considera la posibilidad de añadir ornamentaciones sutiles y apropiadas para enriquecer tu interpretación, siempre respetando el estilo barroco de la obra y el período en el que fue compuesta.

Comfort Ye/ Every Valley del oratorio El Mesías de Handel:

1. Utiliza dinámicas variadas para expresar las emociones del texto. Desde la consolación y la esperanza en "Comfort ye" hasta la exaltación y la preparación en "Every Valley", asegúrate de que cada frase esté coloreada con las dinámicas adecuadas.

2. Tuve dificultad para cantar diferentes matices emocionales pero pude utilizar cambios dinámicos para crear interés y variedad en tu interpretación.
3. "Comfort ye" y "Every Valley" incluyen ornamentaciones y trinos características del estilo barroco. Practica estas ornamentaciones lentamente al principio para asegurar una ejecución precisa y clara.
4. Se puede integrar las ornamentaciones de manera natural y orgánica dentro del flujo melódico, asegurando que complementen y enriquezcan la melodía sin distraer del mensaje textual.

Un Aura Amorosa de Così fan tutte de Mozart:

Al abordar el aria "Aura amorosa" de Mozart, enfrenté varias dificultades técnicas y expresivas. En particular, la necesidad de mantener la delicadeza y la fluidez melódica mientras se alcanzan notas altas y se manejan las transiciones rápidas fue un desafío constante. Para superar estas dificultades, me concentré en una respiración controlada y en el apoyo vocal adecuado para mantener una emisión de sonido consistente. Además, trabajé en la claridad del fraseo y en la expresión emocional, asegurándome de transmitir la ternura y el lirismo característicos de la pieza. Recomiendo a otros cantantes que se enfoquen en la precisión en las coloraturas y en la ornamentación, practicando estas secciones lentamente al principio para asegurar una ejecución fluida y precisa. Es crucial también entender el contexto dramático de la pieza y conectar emocionalmente con el texto, utilizando dinámicas variadas y matices vocales para enriquecer la interpretación. Finalmente, trabajar con un profesor de canto o un coach vocal puede proporcionar orientación específica y feedback constructivo para mejorar la técnica y la expresividad en este aria desafiante de Mozart.

Una furtiva lagrima:

Enfrentar las dificultades al cantar el aria "Una furtiva lagrima" de la ópera "El elixir de amor" de Donizetti involucró varios desafíos técnicos y expresivos que abordé de la siguiente manera:

1. Control de la Respiración y Soporte Vocal: Trabajé intensamente en mejorar mi control de la respiración para manejar las largas frases melódicas y asegurar una emisión de sonido constante y sostenida.
2. Expresión Emocional: Me enfoqué en comprender profundamente el significado del texto y las emociones que debía transmitir. Esto incluyó practicar diferentes matices vocales y dinámicas para expresar adecuadamente la ternura y la melancolía del personaje.
3. Afinación y Precisión en las Coloraturas: Practiqué meticulosamente las secciones que requieren agilidad vocal y precisión en las coloraturas. Esto incluyó trabajar en la articulación clara de cada nota y en la fluidez de las transiciones entre ellas.
4. Interpretación Personal y Estilo: Busqué encontrar mi propia interpretación dentro del marco estilístico de la ópera italiana del siglo XIX. Esto implicó experimentar con diferentes enfoques expresivos y buscar una conexión personal con la música y el texto.

Enfrentar estas dificultades me permitió crecer como intérprete y desarrollar una versión más madura y conmovedora del aria "Una furtiva lagrima". A otros cantantes que se enfrenten a esta pieza les recomendaría dedicar tiempo a la práctica meticulosa, buscar siempre la conexión emocional con el texto y buscar guía y feedback de profesionales para mejorar continuamente su técnica y expresión vocal.

Der Zwerg, lied de Schubert:

En mi experiencia interpretando el lied de Schubert "Der Zwerg" (El Enano), me enfrenté a varias dificultades que requirieron un enfoque específico y cuidadoso:

1. **Comprensión Profunda del Texto:** El lied de Schubert se basa en un poema de Matthäus von Collin que cuenta una historia oscura y emotiva. La comprensión y transmisión adecuada del significado profundo del texto fue un desafío inicial.
2. **Expresión Emocional Intensa:** La intensidad emocional de la pieza, que narra la tragedia del enano que se enamora de una princesa y es rechazado, requirió una conexión profunda con el personaje y una capacidad de expresar dolor y desesperación de manera convincente.
3. **Control de la Voz y Dinámicas:** Las exigencias dinámicas y los cambios abruptos en la intensidad de la voz para reflejar los momentos de angustia del personaje fueron técnicamente desafiantes. Trabajé en el control preciso de la voz para transmitir adecuadamente estos cambios emocionales.
4. **Interpretación Dramática y Narrativa:** La capacidad de contar una historia a través de la música y el texto fue fundamental. Me esforcé por desarrollar una narrativa coherente y convincente, utilizando el fraseo musical para resaltar los momentos clave de la narrativa.
5. **Acompañamiento Pianístico y Coordinación:** La coordinación con el pianista para asegurar que ambos transmiéramos la misma emoción y sincronización durante la interpretación fue esencial. Nos aseguramos de practicar juntos para lograr una interpretación cohesiva.

En resumen, interpretar "Der Zwerg" de Schubert fue un desafío gratificante que me permitió crecer como intérprete al enfrentar y superar estas dificultades técnicas y emocionales. Para otros cantantes que se acerquen a esta obra, recomendaría dedicar tiempo a la comprensión profunda del texto, trabajar en el control vocal y dinámico, y colaborar estrechamente con el pianista para una ejecución efectiva y conmovedora del lied.

Bella enamorada del Último romántico de Soutullo y Vert:

Para superar las dificultades al cantar la romanza de zarzuela "Bella enamorada" del Último Romántico, adopté los siguientes enfoques y estrategias:

1. Estudio Detallado del Texto y Contexto: Me sumergí en la letra y la historia detrás de la romanza para entender completamente el contexto emocional y narrativo. Esto me permitió conectar de manera más profunda con el personaje y transmitir las emociones de manera auténtica.
2. Trabajo Intensivo en la Técnica Vocal: Me enfoqué en fortalecer mi técnica vocal, especialmente para manejar los pasajes líricos y expresivos de la romanza. Trabajé en la afinación, la resonancia y el control de la respiración para asegurar una ejecución vocal sólida y emotiva.
3. Expresión Emocional y Caracterización del Personaje: Dedicué tiempo a explorar diferentes enfoques para expresar las emociones del personaje de manera convincente. Experimenté con dinámicas vocales, matices emocionales y gestos sutiles para capturar la esencia de la romanza.
4. Interpretación Musical y Estilística: Me familiaricé con el estilo específico de la zarzuela y las convenciones musicales del Último Romántico. Esto incluyó trabajar en la interpretación de los ritmos y acentos característicos, así como en la aplicación de ornamentaciones apropiadas para enriquecer la interpretación musical.
5. Colaboración y Feedback: Trabajé estrechamente con un pianista acompañante y recibí feedback de un instructor de canto para mejorar aspectos técnicos y artísticos de mi interpretación. La colaboración fue fundamental para ajustar dinámicas, tempos y coordinación durante la ejecución.
6. Práctica Consistente y Repetición: Practiqué la romanza de manera regular y consistente, tanto en sesiones de estudio individual como en ensayos con acompañamiento. Esto me permitió pulir detalles técnicos y fortalecer mi conexión emocional con la pieza.

Al adoptar estos enfoques y estrategias, pude superar las dificultades y ofrecer una interpretación emotiva y convincente de la romanza "Bella enamorada" del Último Romántico. Recomiendo a otros cantantes que se enfrenten a esta obra que dediquen tiempo a estudiar el texto, perfeccionar su técnica vocal y trabajar en la expresión emocional para capturar plenamente la belleza y el drama de esta romanza de zarzuela.

CONCLUSIONES

- En resumen, este trabajo ha explorado diversos aspectos fundamentales dentro del campo de la disciplina vocal, desde su evolución histórica (periodo barroco) hasta su influencia en la sociedad contemporánea. Hemos analizado cómo el canto no solo es un arte en sí mismo, sino también una herramienta poderosa para la expresión cultural, la comunicación y la identidad.
- A lo largo de este estudio, hemos profundizado en la importancia de la formación académica en música, destacando su papel en el desarrollo de habilidades técnicas, creativas y analíticas. Asimismo, hemos subrayado la necesidad de promover la diversidad y la inclusión en todos los aspectos de la música, desde la composición hasta la interpretación y la investigación.
- En conclusión, el canto es un elemento indispensable de la experiencia humana, que trasciende las fronteras culturales y lingüísticas. A través de su estudio y práctica, podemos enriquecer nuestras vidas, promover el entendimiento intercultural y contribuir al progreso de la sociedad en su conjunto.

RECOMENDACIONES

Recomendaría enfocarse en la importancia de la pronunciación y la interpretación emocional de las piezas. Es fundamental que los estudiantes comprendan el significado de las letras en cada idioma para poder transmitir la emoción adecuada al cantar. Además, es crucial estudiar la técnica vocal específica de cada período musical para adaptarse a los diferentes estilos y exigencias vocales.

Como ejemplos:

- Es de suma importancia notar que en el periodo barroco la voz del tenor, no era una voz desarrollada en su máxima expresión o extensión, por lo tanto, era normal que esta voz masculina o mejor dicho todas las voces deberían cantar las arias de oratorio o las de ópera sin mucho vibrato o con ausencia del mismo.
- En el caso del repertorio Mozartiano, cabe destacar que aun la voz del tenor se encontraba en pleno desarrollo y que la línea de canto del repertorio de Mozart para el tenor es muy transparente y permanece mucho tiempo en la zona del passaggio como aún notamos en el rol de nemorino, aunque de otra manera más a la italiana en cuanto a tradición.
- Con respecto a la música de cámara vocal en alemán es sumamente importante la dicción del idioma y conocer bastante la traducción del mismo ya que para interpretar bastante bien los lieder, considero necesario hablar el idioma, aunque no veo mayor complicación en cuanto a la extensión de la técnica del cantante.
- En cuanto al repertorio francés de C. Frank, se debe ser muy cuidadoso más por la delicadeza de la pronunciación que por la técnica, aunque esta se deba conservar siempre y a su vez prestar mucho al tipo de compás y tempo de la chanson ya que es un tipo de música muy impregnada por el impresionismo francés de armonías amigas y tempos no tradicionales para la voz.

BIBLIOGRAFÍA

- A Toda Zarzuela. Juan Vert. Biografía. En línea. Consultado el 10 de junio de 2024. Disponible en: <https://atodazarzuela.blogspot.com/search?q=juan+vert>
- A Toda Zarzuela. Reveriano Soutullo. Biografía. En línea. Consultado el 10 de junio de 2024. Disponible en: <https://atodazarzuela.blogspot.com/2013/03/reveriano-soutullo.html>
- FERNÁNDEZ, T. & TAMARO, E. (2004). Biografía de Christoph Willibald Gluck. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. En línea. Consultado el 12 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gluck.htm>
- FERNÁNDEZ, T. & TAMARO, E. (2004). Biografía de Franz Schubert. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. En línea. Consultado el 12 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/faure.htm>
- FERNÁNDEZ, T. & TAMARO, E. (2004). Biografía de Gabriel Fauré. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. En línea. Consultado el 12 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/faure.htm>
- FERNÁNDEZ, T. & TAMARO, E. (2004). Biografía de Gaetano Donizetti. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. En línea. Consultado el 12 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/donizetti.htm>
- FERNÁNDEZ, T. Y TAMARO, E. (2004). Biografía de Georg Friedrich Händel o Haendel. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España. En línea. Consultado el 10 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/handel.htm>
- FERNÁNDEZ, T. & TAMARO, E. (2004). Biografía de Giuseppe Verdi». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. En línea. Consultado el 18 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/verdi.htm>

- FERNÁNDEZ, T. & TAMARO, E. (2004). Biografía de Robert Schumann. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. En línea. Consultado el 12 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schumann.htm>
- FERNÁNDEZ, T. & TAMARO, E.(2004) Biografía de Wolfgang Amadeus Mozart. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España. Consultado el 12 de junio de 2024. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/mozart/>
- MUBI, (2024). Composición musical. Johan Sebastián Bach. En línea. Consultado el 16 de junio de 2024. Disponible en: <https://mubi.com/es/cast/johann-sebastian-bach>
- MUSICALIONS (2024). Fernando Obradors. En línea. Consultado el 10 de junio de 2024. Disponible en: <https://www.musicalion.com/en/scores/sheet-music/201837/fernando-obradors>
- OPERA ONLINE (2019). The Daughter of the Regiment. Royal Opera House. En línea. Consultado el 10 de junio de 2024- Disponible en: <https://www.opera-online.com/en/items/productions/la-fille-du-regiment-royal-opera-house-2019>
- ROMAGNOLI F. (2023). Giuseppe Verdi 210 anni. Guerra (sindaco di Parma): “Invasi dalla contemporaneità verdiana”. En línea. Consultado el 3 de junio de 2024. Disponible en: <https://www.anci.it/giuseppe-verdi-210-anni-guerra-sindaco-di-parma-invasi-dalla-contemporaneita-verdiana/>
- SALVE MUSIC. Georg Friedrich Händel (Georg Friedrich Handel): Biography of the composer. En línea. Consultado el 2 de junio de 2024. Disponible en: <https://en.salvemusic.com.ua/georg-friedrich-handel-georg-fridrih-gendel-biografiya-kompozitora/>
- TIMELINES, (2018). Biografía de George Frederic Haendel. En línea. Consultado el 18 de junio de 2024. Disponible en: <https://www.timetoast.com/timelines/george-frideric-handel-756926bc-e71b-4fd6-9f93-38009eab87f3>