

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

RECITAL DE GRADUACIÓN

**ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE GRADO
PARA LA ESPECIALIDAD EN CANTO, BASADO EN LA NECESIDAD
INTERPRETATIVA, LA VISIÓN DEL COMPOSITOR Y EL CONTEXTO
SOCIOPOLÍTICO, CULTURAL E HISTÓRICO.**

POR HÉCTOR LOMBA SMITH

(BARÍTONO)

**Trabajo de graduación para optar
por el título de Lic. En Bellas Artes
con especialización en Canto**

Febrero, 2022

AGRADECIMIENTOS

A todos los que apoyan esta pasión y formaron parte de este "Musikreise".

¡GRACIAS!

¡Ustedes saben quiénes son!

Índice General

Introducción	10
Capítulo 1 - La visión musical del Periodo Barroco	12
El estilo vocal e interpretativo barroco	14
La ópera barroca.....	15
<i>Georg Friedrich Händel</i>	16
<i>Opera “Orlando” (HWV 31, 1733)</i>	17
<i>Sorge Infausta un Procella</i>	18
Capítulo 2 - Canción de Arte Italiana, ¿Arias de conciertos o vestigios de óperas barrocas?	22
<i>Antonio Caldara</i>	23
<i>La costanza in amor vince l'inganno</i>	24
<i>Sebben Crudele</i>	24
Capítulo 3 - Cambio de visión hacia el clásico, “La Reforma de la Ópera”	26
Christoph Willibald Gluck	27
<i>Paride ed Elena</i>	28
<i>“Oh, del mio dolce ardor”</i>	29
<i>Letra y Traducción</i>	31
Wolfgang Amadeus Mozart.....	31
<i>Le Nozze di Fígaro</i>	33
<i>Hai già vinta la causa / Vedró, mentr'io Sospiro</i>	34

Capítulo 4 - Del clasicismo al romanticismo. Las nuevas corrientes musicales y la consolidación del Bel Canto.37

El Bel Canto del Romanticismo.....	39
Vincenzo Bellini.....	40
<i>I Puritani</i>	40
<i>Or Dove fuggo io mai / Ah! Per sempre io ti perdei</i>	42
<i>Il Fervido Desiderio, Composizioni da Camera</i>	43
Gaetano Donizzetti	44
<i>Amore e morte</i>	45

Capítulo 5 - La importancia de la canción de arte en la evolución de la música vocal47

Lied	48
Compositores destacados de Lied	49
Robert Schumann	50
Liederkreis Op. 39.....	51
<i>In der Fremde (Op. 39, No. 1)</i>	51
<i>Intermezzo (Op. 39, No. 2)</i>	53
<i>Die Stille (Op. 39, No. 4)</i>	55
La Mélodie. Entre el impresionismo y el simbolismo.....	57
Claude Debussy.....	59
<i>Beau Soir</i>	60
<i>Romance</i>	63
Canción de Arte Inglesa: Del romanticismo a la música en el siglo XX	64

Ralph Vaughan Williams	65
<i>Songs Of Travel</i>	66
The Roadshire Fire	66
Conclusiones	69
Recomendaciones	70
Bibliografia	72

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 - Estructura del Aria da Capo, Sorge Infausta Una Procella, con sus respectivas tonalidades.....	19
Ilustración 2 - Extracto de la línea vocal ornamentada en el Aria "Sorge Infausta una Procella". Compases 24 – 29.....	20
Ilustración 3 - Final de la parte "A" del aria O del mio dolce ardor (Gluck, Paride ed Elena). Compases 11-13.....	30
Ilustración 4 - Progresión de acordes en el recitativo "Hai già vinta la causa" de Mozart, para llegar al Re mayor del aria "Vedrò, mentr'io Sospiro".....	35
Ilustración 5 - Primera pauta de la arietta Amor e morte, en donde se puede observar el motivo rítmico de la melodía y los arpegios en semicorcheas.....	46
Ilustración 6 - Compases 1 al 8 del lied "In der Fremde". Arpegios en semicorchea en el acompañamiento de piano (Schumann, 2022).....	52
Ilustración 7 - Motivo característico usado por Schumann en la melodía del Lied "In der Fremde".....	52
Ilustración 8 - Primeros 3 compases del Lied "Intermezzo". Notar la síncopa del acompañamiento en el compás inicial, siendo corregido en el segundo compás, al iniciar la línea melódica.	54
Ilustración 9 - Compases 1 a 8, Die Stille (Schumann).	56
Ilustración 10 –introducción de Beau Soir (Debussy). Arpegios en el piano acompañante, compases 1 a 4	61
Ilustración 11 - Beau Soir (Debussy) - Compases 25 - 28, clímax de la mélodie.....	62
Ilustración 12 - Romance (Debussy) Motivo melódico en el que se basa.	63

Introducción

En este trabajo de investigación y desarrollo académico, además de presentar y analizar el repertorio musical elegido para optar por el título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en Canto, intentaremos conjugar la necesidad interpretativa del músico cantante, con una visión, lo más objetiva posible, del compositor, entorno y contexto musical.

Para ello, haremos un recorrido por las distintas épocas o periodos musicales, intentando amalgamar la visión de la época, el estilo, la razón de ser de la creación musical, con la interpretación.

Primeramente, veremos la visión de un compositor barroco, cuál era la razón de ser de su composición, el estilismo interpretativo de la época, y la transición de la música renacentista, predominantemente religiosa, a un canto más secular.

De igual manera, nos introduciremos al mundo de la ópera barroca, de la mano de G. Händel y Antonio Caldara.

Pasando del barroco al clásico, haremos una estación en la reforma de la ópera, con *Paride ed Elena* de C. Gluck, para luego, de manera muy breve, vincularnos a una de las óperas más representadas de W. Mozart, *Le Nozze di Figaro*.

Un hito para todo cantante lírico es la era de oro de la Ópera Italiana y cuna de la técnica vocal lírica, el periodo del *Bel Canto*, cuyos compositores, además de componer refinadas óperas, legaron hermosas arias de concierto y de cámara, para voz y piano. Detallaremos algunas obras de compositores como Bellini y Donizetti.

Es importante hacer una estación en la “canción de arte”, por lo que haremos una bifurcación entre el *Lied* Alemán, con Schumann, y pasaremos por el impresionismo, con la *Chanson* de C. Debussy. Asimismo, nos detendremos brevemente en la “canción de arte inglesa” contemporánea, de Vaughan Williams.

Si bien es cierto, no estaremos estableciendo un orden necesariamente cronológico de las obras a interpretar, sí ha sido necesario establecer subdivisiones de los periodos musicales, ya que, como mencionaremos en el desarrollo del escrito, en cada época, el enfoque de la composición era distinto, al igual que el objetivo y destino de la obra de un autor.

En cada uno de los episodios, ahondaremos en los movimientos armónicos y melódicos de las selecciones, y puntualizaremos cómo cada pieza nos ayuda a mejorar ciertos aspectos aislados de la técnica vocal.

Con esto, intentaremos encontrar el epicentro de todas las variables compositivas e interpretativas, sentando así, la base de la preparación de un músico para cualquier repertorio, que subsecuentemente, le permitiría llevar a cabo una satisfactoria interpretación.

Capítulo 1 - La visión musical del Periodo Barroco

La música, como cualquier ciencia, arte y disciplina, es el resultado de una evolución constante. Y es que desde el *ravanahatha* hindú y las canciones hurritas de Ugarit, las civilizaciones han dejado en manifiesto la intención de, no solo expresar sus emociones, sentimientos y cultura a través de la música, sino la necesidad de pasar esta información construida y desarrollada a la posteridad. (Sachs, 1963)

Este fenómeno se repetiría en el antiguo Egipto, en las civilizaciones de Grecia y Roma, como parte de su cultura misma. Al llegar la edad media, las corrientes clásicas se mezclaron con la perspectiva teocéntrica que imperaba en el mundo antiguo y esto influyó la música misma, siendo incorporada en la liturgia, como método de enseñanza y promulgación de la fe.

Si bien es cierto existía la música secular, a grandes rasgos no es sino al final del renacimiento, cuando la música formal se separa gradualmente de su objetivo eclesiástico, y es en este eje transicional, y tras la aparición de la música escrita, que se desarrolla a pasos agigantados la teoría musical.

Como bien indica Borrero Morales en su libro "La música en el renacimiento", esto permite que, al llegar el periodo barroco, el arte musical entre en una fase de perfeccionamiento y a medida que el periodo de las luces continúa, el músico deja de formar necesariamente de un clero. Es decir, no debe trabajar íntegramente para una institución eclesiástica, y aunado al humanismo imperante en la época, cataliza, indudablemente, una ampliación en la visión compositiva. (Borrero Morales, 2009).

Es conveniente resaltar que el oficio de compositor en esta época era más visto como un servicio artesano, que generaba un producto consumible (y dicho sea de paso desechable) en festividades, banquetes y celebraciones de sus patronos.

En el artículo “El Mecenazgo musical barroco”, el autor indica que, pese a que existía una mayor libertad compositiva respecto al periodo renacentista, el compositor no necesariamente puede aflorar su creatividad de forma infinita, sino que esta estaba ceñida a lo que su mecenas (ya sea la monarquía o en menor instancia la nobleza) requería, y pudiese contratar. (Bejarano Pellicer, 2019)

Aun así, la constante experimentación y el hecho de tener músicos a su disposición con la capacidad de interpretar todas y cada una de sus ideas musicales, potenciaría el carácter creativo del artista y abriría un abanico de posibilidades sin precedentes.

Específicamente en la música vocal, además de los cambios estilísticos propios del periodo, es importante señalar que, en un principio, el texto era un simple vehículo para las proezas vocales de los cantantes, y la ópera se basaba más en lo ornamentado del canto, la orquesta, en incluso los decorados y efectos visuales que la trama en sí.

Fue aquí, donde se sentaron las bases del *Bel Canto*, y se le dio al cantante la posibilidad de efectuar prodigiosas acrobacias vocales, sirviéndose de la estructura del *Aria da Capo*.

Tal como lo menciona Tom Dukowski, se establecieron reglas para el uso de la disonancia, usada muy discretamente en el renacimiento, como elemento de contraste musical, de forma tal que, en base a las letras, pudieran expresarse los estados del alma, conocidos como “Rabia”, “Emoción”, “Grandeza” y “Heroísmo”. (Dukowski, 2004).

El estilo vocal e interpretativo barroco

Evolucionando con el estilo monódico renacentista, hace aparición el *basso continuo* como acompañamiento a lo que sería conocido como “el recitativo”, que tendría como fin “mover los afectos”.

En la investigación “Bel canto, del barroco al renacimiento”, Juan Camilo Martínez señala que la proyección y el flexible rango de los *castrati*, conocidos también como *soprani natural*, da como resultado la creación de una técnica comparable al nivel instrumentista, buscando la perfección a través de una educación rigurosa. (Martínez, 2022)

La conjunción y desarrollo de técnicas compositivas e interpretativas llevarían a músicos como Caccini y Peri a realizar tratados como *Nuove Musiche* donde se expondrían nuevas formas de improvisación y ornamentación, como los *passaggi*, los *accenti*, *ports de voix* o *portamenti*, la *esclamazione*, el *gropo* y el *trillo*. (Gandara, 2009)

Esto evolucionaría a lo que conocemos como “La escuela italiana”.

La ópera barroca

En la transición entre el renacimiento y el barroco nos encontramos con el *dramma per musica*, concebido como una manera de recordar las tragedias griegas y los *Ludi* romanos.

Según el Diccionario Oxford de Opera, podemos definirlo como “un drama escrito específicamente con el propósito de ser musicalizado”. Es decir, un *libretto*. (Warrack & West, 1992)

Como bien acota el artículo “La Ópera Barroca, una fiesta Multidisciplinar”, no fue sino hasta la experimentación de Monteverdi y su consagración con el *Orfeo*, en la Corte de los Gonzaga de Mantua, en 1607, que el trabajo del drama musical comienza a tomar parte perdurable en la historia de la música. y con el paso del tiempo, se establecería como “Ópera Seria”. (Maynez, 2011)

En este género, de la mano de libretistas como Pietro Metastasio, los principales compositores de la época tuvieron acceso a dramas líricos clásicos, que se fueron extendiendo, no solo por Italia, sino por las principales urbes del continente europeo.

Uno de los más prolíficos compositores del periodo fue Georg Friedrich Händel (1685-1759), quien compuso más de 40 operas serias en un periodo aproximado de 30 años.

Georg Friedrich Händel

Nacido un 23 de febrero de 1685 en Halle, Alemania, Händel fue músico, compositor, viajero y negociante emprendedor. Pese a que se benefició de muchos mecenas a lo largo de su vida musical y compositiva, también adquirió relevancia propia ante el mundo por su trabajo mismo, como también por su habilidad de hacer de la música un negocio redituable.

Como bien menciona el Instituto Händel, luego de estudiar brevemente la carrera de derecho, Händel viaja a Hamburgo, donde compone su primera ópera, *Almira*. En 1706 decide viajar a Italia, en donde conoce a una gran cantidad de compositores que influenciarían su trabajo, tales como Alessandro y Domenico Scarlatti, Giacomo Perti, Arcangelo Corelli, Antonio Caldara, entre muchos otros. (Handel Institute, 2021)

Según la cronología hecha por el mismo autor, luego de esta enriquecedora gira por Italia (Florencia, Roma, Nápoles y Venecia), decide instalarse en Londres, y poco después de su llegada, estrena la ópera seria *Rinaldo*, en 1711.

Händel logró conjugar el estilo de su natal Alemania, con elementos tomados de Italia e Inglaterra. Jose Luis Comellas en su libro “Nueva historia de la música” dice que los puntos fuertes del Händel fueron el sólido contrapunto alemán, la melodía y enfoque belcantista italiano, la elegancia francesa y la audacia y sencillez inglesa. (Comellas, 1995)

Podemos destacar también que en la década de los 1710, escribió óperas para el King's Theatre (Antes Queen's Theatre) y al final de este decenio, se convierte en el director musical de la *Royal Academy of Music*, compañía en la que se estrenaron éxitos como *Giulio Cesare in Egitto* y *Radamisto*. (Knapp, 1959).

Bajo esta compañía, en los 1730, se presentaron algunos trabajos denominados como sus obras maestras, tales como *Alcina*, *Ariodante* y *Orlando*.

Händel moriría en abril de 1759, ciego y tras sufrir un desmayo mientras dirigía su oratorio *The Messiah*. A su funeral asistieron más de tres mil personas y su cuerpo se depositó en la Iglesia Colegiata de San Pedro de Westminster (*Westminster Abbey*), en Londres, Inglaterra.

Opera “Orlando” (HWV 31, 1733)

Orlando, es una ópera seria en tres actos escrita por G.F. Händel en 1733. Como bien lo menciona el escrito *The Life and Times of Händel's Orlando*, la ópera es una de las seis óperas mágicas del autor, junto con *Alcina*, *Rinaldo*, *Teseo* y *Amadigi*. (Pettitt, 2008)

Según el *Handel Institute* el libreto es una adaptación anónima de *L'Orlando* de Carlo Sigismodo Capece, y es basado en el Poema Épico *Orlando Furioso* (Handel Institute, 2021).

Como bien lo comenta el crítico John Rockwell en su publicación de 1981 sobre esta ópera en el New York Times, *Orlando* está plagado de bellas, psicológicamente reales y bien logradas melodías. y aunque no tuvo más de 10 presentaciones en su

producción original, hoy en día es considerada una obra maestra del compositor. (Rockwell, 2022)

Consta de tres actos, y trata sobre un soldado de la armada de Carlo Magno (Orlando, contratenor/mezzo), quien se enamora de la princesa Angélica (Soprano), pero ella está enamorada de otro hombre, Medoro (Contralto). Orlando no puede aceptar que Angélica ame a otro hombre y cae en la locura, sin embargo, es salvado y sanado por el mago Zoroastro (Bajo).

En el tercer acto, Zoroastro ordena a sus espíritus/genios hacer una caverna, donde promete restaurar y sanar a Orlando. Es aquí donde mediante el aria *Sorge Infausta una Procella* le dice a Orlando “Así como cuando el cielo se aclara después de la tempestad, así mismo las faltas de los que erraron, se limpiaran cuando ellos sean reconocidos”. (Handel House Museum, 2022)

Sorge Infausta un Procella

El aria final de Zoroastro ha sido considerada una de las más grandes escritas por Händel para la voz de bajo.

Si bien es cierto, actualmente es interpretada mayor mente por bajos y bajos barítonos, tal como menciona Chang en su tesis doctoral sobre “Repertorio para Barítonos”, el término “barítono”, no aparece hasta el siglo XIX como conocemos actualmente en la música vocal y específicamente en la ópera, y el repertorio anterior a él, usualmente se encuentra en un punto medio y cómodo para ambas tesituras. (Chang, 2017)

Está escrita forma ternaria (ABA), también conocida como *Aria da Capo*, en la tonalidad de Do menor, modulando, según la usanza de la época, al relativo mayor (Mi bemol Mayor) en la parte B, como elemento de contraste entre las partes.

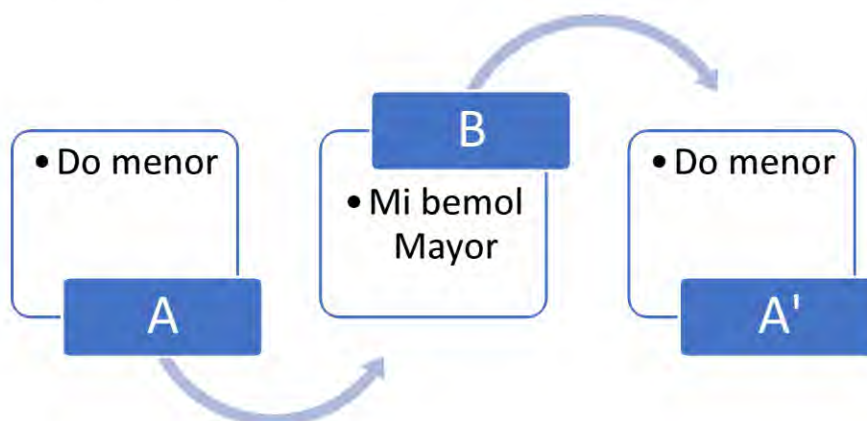


Ilustración 1 - Estructura del Aria da Capo, Sorge Infausta Una Procella, con sus respectivas tonalidades.

El rango del aria va desde el Sol de la segunda octava hasta un Mi bemol 4. En la repetición de A, se espera que el cantante sea posible de realizar ornamentos adicionales, igualmente en la *cadenza* final, en la que muchos cantantes optan por un Sol 4 para terminar en la tónica (Do) en la cuarta octava.

Tal como se muestra en la siguiente ilustración, este número musical, a diferencia de todas las arias cantadas por Zoroastro en toda la obra, es sustancialmente ornamentado, tanto para el intérprete como el acompañamiento.

Handwritten manuscript reference: *Handss. 021, 15*

Fills with joy
Ch'o - gni cor

the hearts of men.
né fú go - der.

Ilustración 2 - Extracto de la línea vocal ornamentada en el Aria "Sorge Infausta una Procella".
Compases 24 – 29

De hecho, en su tesis *Progression of a Handelian Bass*, Jason Lester menciona que en el manuscrito existen dieciocho compases adicionales de coloratura, que no son usualmente cantados ni tocados por la orquesta. Estos no fueron publicados y Händel recortó el aria tal como la conocemos actualmente. (Lester, 2006)

Y es que no es común, siendo usualmente los líderes vocales un castrato y una soprano que se le delegue a un *basso* este nivel técnico, siendo usual que este último fuese un papel sabio, lento y usualmente con una línea melódica basada en notas largas.

Por otro lado, la asociación con el texto es interesante y bien lograda. Tomemos como referencia dos estados: Oscuridad y Claridad. Cuando el texto, evoca algo oscuro, tal como *Sorge Infausta* (Surge amenazante) o *Che oscurar* (Que oscurece), el acompañamiento y el motivo de la línea vocal recae sobre un acorde disminuido, sin embargo, en la frase "*Splende fausta poi la stella, Ch'ogni cor*" (Espléndida la estrella puede brillar, y al corazón hace gozar), resuelve elegantemente a la relativa mayor, evocando luz y tranquilidad.

Para el estudiante de canto, el lograr interpretar un *aria di forza* como esta, representa un manejo correcto del *fiato* y el *appoggio*. Además, debe trabajar en la correcta percepción armónica, para salir airoso de los complejos pasajes de coloratura.

El estudio previo de la pieza es importante, ya que, sin el desarrollo de un fraseo orgánico y la conjunción de los elementos descrito en el párrafo anterior, la interpretación sería deficiente.

Letra y Traducción

Italiano

Sorge infausta una procella
Che oscurar fa il cielo, e il mare,
Splende fausta poi la stella
Che ogni cor ne fa goder.

Può talor il forte errare,
Ma risorto dall'errore,
Quel che pria gli diè dolore
Causa immenso il suo piacer.

Español

Surge amenazadora la tempestad
Que hace oscurecer cielo y mar.
Tras ella, espléndida puede la estrella
brillar
Y a todo corazón hacer gozar.

Puede entonces, el fuerte, equivocarse,
Pero percatado de su error,
Logra zafarse del dolor
Y alcanzar inmenso placer

Capítulo 2 - Canción de Arte Italiana, ¿Arias de conciertos o vestigios de óperas barrocas?

En la enseñanza del canto lírico, inescrutablemente nos familiarizamos con “el libro amarillo”, colocándolo como el epítome de la canción de arte italiana.

Como bien menciona, Lyn Penrod, el libro *Twenty-four Italian Songs and Arias of the 17th and 18th Centuries* publicado por la editorial Schirmer, es un recurso popular para acercar al cantante novato con el repertorio de concierto. (Penrod, 2017)

Esta colección de canciones es altamente tonal, variada, y fácil de aprender. Como menciona Eric Street en su publicación *Exploring the history of “Twenty-four Italian Songs and Arias”*, algunas de las piezas de esta recopilación fueron compuestas para óperas de las que en día de hoy no se tiene registros y algunas otras, concebidas por el autor específicamente para interpretación individual. También menciona que la mayoría de los acompañamientos son transcripciones desde otros instrumentos. (Street, 1987)

Debido a que muchas de estas canciones fueron compuestas en un periodo de transición entre el barroco y el clasicismo, podemos encontrar detalles afines a ambos periodos.

Por un lado, podemos notar una línea musical más limpia y “natural”, tal como las nuevas corrientes clásicas y de reforma, aunque en su estructura, se basa aún en el aria barroca.

Es por eso que, en el retorno al tema “A”, se espera que el cantante explore su creatividad y virtuosismo.

Antonio Caldara

Antonio Caldara (1670-1736) fue un compositor barroco que contribuyó grandemente al desarrollo de la ópera y el oratorio.

De hecho, según la enciclopedia Cengage, pese a que en sus primeros años se desarrolló como compositor para cuerdas, es conocido primordialmente por sus trabajos para música vocal, particularmente de música sacra, incluyendo misas, cantatas con una impecable técnica contrapuntística. (Baker's Biographical Dictionary of Musicians, 2021)

Menciona su biografía que tuvo entrenamiento en composición, viola da gamba, cello y teclado en San Marco, Venecia.

En 1708, se presentó en Barcelona su ópera “*Il piú bel nome*”, conocida como la primera ópera italiana interpretada en España.

Según Alexander Carpenter, Caldara era muy meticuloso en combinar los elementos musicales y dramáticos, por lo que fue un compositor muy respetado y muy bien pagado en Viena, lugar donde compuso activamente hasta su muerte, en 1736. (Carpenter, 2021)

Caldara compuso casi 100 óperas, 43 oratorios, cantatas, misas, madrigales y canones. Su obra se sitúa en la transición del barroco al barroco tardío, mientras también se le considera a su etapa final como precursor del preclasicismo.

La constanza in amor vince l'inganno

A inicios de febrero de 1711 compone el drama pastoral "*La constanza in amor vince l'inganno*" presentado en Roma, en el Teatro Domestico dell'illustrissimo, ed eccellentissimo signor principe di Cerveteri, para la fiesta de carnaval. (Caldara, 1711)

Si bien es cierto, esta opera actualmente no se representa, las arias "Alma del core" y "Sebben Crudele" forman parte del repertorio de concierto italiano.

Sebben Crudele

Según el programa de mano de la ópera, esta aria es interpretada en la tercera escena del primer acto por Aminta, un noble que descubre que su esposa, Silvia, le es infiel. Aminta le dice que, aunque ella, Silvia, le hace sufrir, él siempre la amará y el intentará vencer su orgullo con su paciencia y bondad.

Caldara acertadamente plasma el texto en cada una de las partitas en un elemento tan simple como contrastar la tristeza del cantante en la tonalidad menor con el relativo mayor en los momentos en que Aminta expresa amor y esperanza ante el desprecio de Silvia.

Para voces graves, esta aria (deliberadamente colocada como *canzonetta* en el libro) está en la tonalidad Do menor, y en su estructura, tiene formato ABA (Aria da capo). La sección “B” está en el relativo mayor (Mi bemol) y en el retorno a A, se espera que el cantante improvise ornamentos.

La velocidad está pautada a 84 bpm, sin embargo, usualmente es interpretada más lento, permitiendo así, pincelar variaciones elaboradas en el retorno a A.

Letra y Traducción

Italiano

Sebben, crudele,
Mi fai languir,
Sempre fedele
Ti voglio amar.

Con la lunghezza
Del mio servir
La tua fierezza
Saprò stancar.

Español

Aunque, cruel,
Me haces sufrir,
Siempre fiel,
Te quiero amar.

Con la generosidad,
De mi servicio,
Tu orgullo
Sabré vencer

Capítulo 3 - Cambio de visión hacia el clásico, “La Reforma de la Ópera”

A medida que el barroco pasaba, el mundo seguía evolucionando, el gusto del público fue cambiando y la visión compositiva también. Consecuencia de ello, mediante la experimentación y el refinamiento musical, tenemos la aparición de nuevas corrientes compositivas, como el estilo galante francés y el estilo sentimental alemán.

Ambas tenían algo en común: En vez de la complejidad y excesiva ornamentación barroca, apostaban por una expresión más natural de los sentimientos, sirviéndose de melodías claras y acompañamientos sencillos.

Y es que la ópera (seria) italiana estaba sufriendo desde principios del siglo XVIII cambios que actuaban en detrimento de la ópera misma. Se reducían personajes, tramas secundarias, y se potenció el uso excesivo del aria da capo en aras de las divas y divos y en detrimento de todo lo demás.

Como bien menciona Martínez en su investigación, llegando al periodo clásico es donde se produce un *impasse* en la evolución del género operístico, ya que los *castrati* dejaron de ser una opción, la ópera seria se había vuelto un vehículo casi unilateral para el sólo lucimiento de los cantantes y el género carecía de naturalidad. (Martínez, 2022)

Igualmente señala el autor que, una publicación de Francesco Algarotti de 1755 (*Sopra l'opera in musica*), fue la inspiración para uno de los más fervientes reformadores; el compositor alemán Christoph W. Gluck, quien dirigió su interés al encuentro de un estilo de validez universal que, mediante su simplicidad, pudiese

superar las falencias del *dramma per musica* y volver a las raíces “metastasianas”, en las que todos los elementos de la puesta en escena fuesen inherentes al drama.

Christoph Willibald Gluck

Gluck fue un compositor nacido en Alemania en 1714. Y si bien es cierto es considerado como uno de los más importantes del clasicismo en el ámbito de la ópera, Carlos Valero menciona que fue más conocido por su nombre, por sus tratados y la inflexión que propició mediante su reforma y su reputación, más que por su música. (Valero, 2016)

De hecho, sus óperas hoy en día son poco representadas. Son solo tomadas como ejemplo de la reforma o evaluadas en base a otros autores subsecuentes (Como Mozart, Berlioz o incluso Wagner).

Artola, menciona en su publicación en la revista “La torre del Virrey”, las innovaciones musicales que Gluck proponía, tales como:

- Descartar la coloratura y el aria da capo. En su defecto, canciones basadas en estrofas.
- La trama debe ser concisa y lineal.
- Sustitución del recitativo seco (acompañado por el clavecín) por el recitativo acompañado (por orquesta).
- Caracterización de los personajes y las situaciones en base a la música que, a su vez, sirve a la poesía.
- Todos los elementos escenográficos, operísticos, musicales, orquestales deben ser integrados en la acción de la ópera (Artola, 1982)

Si bien es cierto en su prima educación, Gluck compuso música instrumental, dedicó su vida creativa a la ópera. De hecho, las grandes obras de Gluck, *Orfeo*, *Alceste* y *Paride ed Elena*, cimentaron lo que hoy conocemos como “la ópera moderna”.

Murió en Viena en 1787, y según la biografía colocada en la página “Hágase la música”, en su vasta obra, reposan 107 óperas. (Hágase la Música, 2022)

Paride ed Elena

Esta obra es la última de la trilogía conocida como “Óperas de Reforma”, siendo la cúspide del cambio que el género estaba tomando desde el periodo barroco.

Echando un vistazo al libreto original de 1770, podemos observar que todos los roles son cantados por sopranos. El rol de Paris en su origen fue cantado por un Castrato Soprano. (Calzabigi, 1770)

La trama se basa en el mito de Paris y Helena, en donde Paris, Príncipe de Troya, ha venido a Esparta a ganar a Helena, la mujer más bella del mundo. Si bien es cierto, ella está casada con Melenao, rey de Esparta. Los seguidores de Paris hacen ofrendas a Venus, la diosa del amor, para que sus deseos se cumplan.

Cuando se encuentran, quedan prendados, aunque cuando Helena se da cuenta que Paris ha ido a conquistarla, ella se opone. Con el tiempo, bajo diferentes recursos y con la intervención de Amore, personaje recurrente en las óperas de Gluck, ella se entrega y se embarcan a Troya.

Menciona Keith Powers que hay una cantidad impresionante de recitativos cantados y la musicalidad es tan intensa que el cantante (Al igual que el coro y el balé) debe ser capaz de entregarse al drama sin perder la capacidad técnica ni musical en el intento. (Powers, 2019)

“Oh, del mio dolce ardor”

En el primer acto, Paris canta el aria “*Oh, del mio dolce ardor*”, aria que a través de los años se ha separado de la ópera y ha ganado independencia como pieza de concierto.

Según el score original, está escrita en Sol menor, sin embargo, ha sido transportada a otras tonalidades. En el libro de arias del siglo XVII y XVIII para voces graves, en Re menor. (Shirmer, 1926)

El tempo es moderato (46 pulsaciones de negra) y guarda una gran expresividad. Si bien es cierto continúa teniendo una estructura ternaria como el *aria da capo*, Gluck especifica y escribe la repetición a “A”.

Es interesante el carácter de la línea melódica principal. Usualmente en los finales de frases, al llegar al clímax expresivo, la voz se adelanta al compás, para terminar en una cadencia escrita por el compositor, mientras el acompañamiento aguarda en una fermata.

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

Ilustración 3 - Final de la parte "A" del aria *O del mio dolce ardor* (Gluck, *Paride ed Elena*). Compases 11-13

La parte "B" está escrita en la tónica relativa, Fa mayor, y modula a Do mayor, utilizando como pivote el acorde dominante de la dominante, construido desde Si becuadro, siendo un Sol mayor séptima en primera inversión.

10 compases antes de hacer entrada en A', hace sutilmente la operación inversa. Convierte el acorde Dominante de la nueva tónica, Do mayor, en el subdominante relativo de Fa mayor, Sol menor, utilizado como una dominante secundaria para llegar a la dominante y retomar Fa mayor como tónica nuevamente, hasta el final del aria.

La versión para voz grave y piano explora en un barítono desde su registro grave hasta su primo *passagio*, siendo la nota más grave un A₂, y la nota más aguda E₄.

Dado que esporádicamente toca el registro mixto del barítono, es un buen aria para comenzar a explorar el *girare*, es decir, el paso de voz mixta a voz de cabeza, entre el *primo* y *secondo pasaggio* del barítono, que usualmente está alrededor del D₄

A diferencia de las arias barrocas, hay numerosas indicaciones de dinámica y articulación, dejando claro la importancia de la expresividad en la interpretación, en la que Paris le dice a Helena que la desea y que por fin ahora están respirando el mismo aire.

Letra y Traducción

Italiano

Oh, del mio dolce ardor
Bramato oggetto,
L'aura che tu respiri,
Alfin respiro.

O vunque il guardo io giro,
Le tue vaghe sembianze
Amore in me dipinge:
Il mio pensier si finge
Le più liete speranze;
E nel desio che così
M'empie il petto
Cerco te, chiamo te,
spero e sospiro.

Español

¡Oh! De mi dulce ardor
Deseado objeto
El aire que tu respiras
Al fin respiro

Doquier, veo a mi alrededor
Tu suave semblanza
Amor en mi se dibuja
Mi pensamiento finge
Las más alegres esperanzas
Y en el deseo
Que llena mi pecho
Te busco, te llamo,
Espero y suspiro.

Wolfgang Amadeus Mozart

Nacido como Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, en Salzburgo, Austria, en 1756, es ampliamente reconocido como uno de los mejores y más influyentes compositores de la historia. Además, fue un virtuoso tecladista y violinista. Según la enciclopedia británica, junto con Haydn y Beethoven, sentaron las bases de la Escuela de Viena, siendo aquí donde se alcanzaría la cumbre del clasicismo. (Encyclopedía Britannica, 2022)

Mozart fue prolífico en muchas ramas de la composición. Específicamente en la ópera, siendo su clara influencia Gluck y su reforma, de quien se le nombra su sucesor directo.

Si bien es cierto escribió excelentes óperas serias como *Mitrídates* (1770), *Lucio Silla* (1772), *Idomeneo* (1781) o *La clemenza di Tito* (1791), Mozart se decantaría en su madurez compositiva por la *ópera buffa* (ópera cómica) y el Singspiel Alemán.

Sería alrededor de 1785 donde Mozart conoce al libretista vienés Lorenzo Da Ponte (1749-1838), donde colaboraría en la ópera *Le nozze di Figaro*, que sería un éxito total en Viena, en 1786. Sería la primera de tres colaboraciones, siguiendo *Don Giovanni*, en 1787 y *Così fan tutte*, en 1790, solo un año antes de su muerte, en 1791 (Biography, 2017)

Según Graciela Paraskevaídis, Mozart es más allá que simplemente rococó o clásico. Su aporte a la evolución de la ópera es quitar el estigma y la división entre la “ópera seria” y la “ópera buffa” y tomar elementos prestados de todas, incluyendo del Singspiel. (Paraskevaídis, 2006)

Nunca se había logrado, musicalmente hablando, mezclar y representar lo serio y lo cómico, y a su vez da un paso adelante, que más adelante se afianzaría con Beethoven: La posibilidad de romper las normas en pro del resultado, siendo eco de las corrientes de liberación y ese espíritu revolucionario que ronda el final del siglo XVIII.

Le Nozze di Fígaro

Las bodas de fígaro es una de las óperas más destacadas del mundo de la ópera. De hecho, según la página Operabase, es la quinta ópera más representada, con 441 interpretaciones y 60 producciones. (Operabase, 2022)

Es una ópera buffa en cuatro actos, compuesta por W. Mozart en 1785. Está basada en un libreto de Lorenzo da Ponte que, a su vez, está basada en la controversial obra de teatro *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Y es que como menciona un análisis de Pugliese, Da Ponte hizo maravillas aligerando en texto original, dado que esta obra, al igual que su autor, estaban siendo vetados en muchos países de Europa por considerarse escandalosamente revolucionaria. (Pugliese, 2010)

Aspectos como los ingeniosos juegos de palabras, la comicidad y una gran agilidad y creatividad musical hicieron de esta ópera un rotundo éxito.

La obra combina elementos serios y bufos formidablemente y como bien lo menciona la Linda Cantoni para la enciclopedia *Britannica*, la música acompaña y pincela cada personaje que canta. (Cantoni, 2022)

La trama se sitúa en Sevilla, en el siglo XVIII, en el castillo del Conde de Almaviva. Fígaro y Susana, sus sirvientes, planean casarse, sin embargo, el Conde siente atracción por Susana y desea hacer valer un viejo decreto, el derecho de pernada. Por otro lado, un paje, Cherubino, siente atracción por la Condesa, y el

Conde, al enterarse de esto por culpa del maestro de música, Don Basilio, decide enviarlo a la guerra.

Fígaro, la condesa y Susanna traman un plan para que el Conde quede al descubierto en sus planes malvados, sin embargo, el Conde se da cuenta. Después de una cantidad innumerable de recovecos en la trama, todos se reconcilian y se prepara el casamiento de Fígaro y Susana. (The Metropolitan Opera, 2022)

En esta ópera, los personajes de Fígaro y el Conde Almaviva fueron pensados en un Bajo (Voz grave en la época), sin embargo, actualmente se acostumbra a colocar un Bajo Cantáble y/o Bajo Barítono en el rol de Fígaro y un Barítono Lírico en el rol del Conde de Almaviva, basado más que todo en el centro tonal de las arias, pues pese a que el rango vocal de ambos roles difiere por un semitono en el límite agudo, el centro tonal es mucho más alto en el Conde que en Fígaro.

Hai giá vinta la causa / Vedró, mentr'io Sospiro

En el tercer acto, cuando el Conde Almaviva se da cuenta del plan de Fígaro, Susanna y la Condesa, canta esta aria, planeando su venganza contra Fígaro, haciendo que este último, se case con Marcellina, ama de llaves o pagar una gran suma de dinero.

En el análisis de Frits Noske para la Universidad de Oxford, se describe al Conde Almaviva como un hombre con mal temperamento que expresa siempre su tragedia personal. Mozart lo retrata como un león que salta desesperadamente contra los bordes de su jaula. (Noske, 1969)

El aria, explosiva y con una gran cantidad de matices psicológicos, es claro espejo del dispar soliloquio que el conde está viviendo.

El recitativo empieza escrito en la armadura de Do mayor. En el quinto compás, hace una inflexión en Mi mayor, posándose desde el compás 11 en un Fa sostenido mayor, que luego llevaría a Re mayor valiéndose de una progresión ascendente de cuartas como se muestra en el siguiente esquema:



Ilustración 4 - Progresión de acordes en el recitativo "Hai già vinta la causa" de Mozart, para llegar al Re mayor del aria "Vedrò, mentr'io Sospiro".

El aria comienza en el compás 40, inconscientemente, tanto las escalas ascendentes en la línea melódica, como los trinos y portamentos de los violines hacen prever la furia interna del Conde.

En el compás 88, el Conde ya sabe qué debe hacer, y Mozart lo pincela cuando el tempo cambia a un *Allegro Assai*, en el que permanece hasta el final de la obra. La tonalidad se mantiene en Re mayor con algunas modulaciones a Sol Mayor, valiéndose de la bilateralidad de la subdominante/dominante.

Es necesario para el cantante estar consciente del *fiato* y el fraseo en toda el aria y hacer un buen uso de su voz mixta. Esto, para poder acceder su voz de cabeza

en el *Allegro Assai*, y lograr el F#4 del compás 153 con una buena resonancia y sin quedar agotado, ya que es un aria muy enérgica y con una longitud considerable.

(Ricordi, 2002)

Letra y Traducción

Italiano

Hai già vinta la causa! Cosa sento!
In qual laccio io cadea?
Perfidi! lo voglio...
Di tal modo punirvi... A piacer mio
la sentenza sarà... Ma s'ei pagasse
la vecchia pretendente?
Pagarla! In qual maniera!

E poi v'è Antonio,
Che a un incognito Figaro ricusa
di dare una nipote in matrimonio.
Cultivando l'orgoglio
di questo mentecatto...
Tutto giova a un raggio...
il colpo è fatto.

Vedrò mentre io sospiro,
Felice un servo mio!
E un ben ch'invan desio,
ei posseder dovrà?
Vedrò per man d'amore
Unita a un vile oggetto
Chi in me destò un affetto
Che per me poi non ha?

Ah no, lasciarti in pace,
Non vo' questo contento,
tu non nascesti, audace,
per dare a me tormento,
e forse ancor per ridere
di mia infelicità.
Già la speranza sola
Delle vendette mie
Quest'anima consola,
e giubilar mi fa.

Español

«¡Ya has ganado la causa!» ¡Qué oigo!
¿En qué trampa caía?
¡Pérfidos! Yo quiero...
de tal modo castigaros... a mi gusto
la sentencia será... ¿Pero si él pagase
a la vieja pretendiente?
¡Pagarla! ¿De qué manera?

Y después está Antonio
que a ese expósito de Fígaro le niega
a su sobrina en matrimonio.
Cultivando el orgullo
de este mentecato,
todo ayuda a la artimaña...
El golpe está hecho.

¿Veré, mientras yo suspiro,
feliz a un siervo mío?
Y un bien que en vano deseo,
¿él deberá poseer?
¿Veré por mano del amor
unida a un vil sujeto
a quién en mí suscito un afecto
y que por mí no lo siente?

¡Ah no!, dejarte en paz,
¡no deseo esta felicidad!
tú no naciste, audaz,
para darme tormento,
y también quizá para reírte,
para reírte de mi desdicha.
Ya la sola esperanza
de mi venganza
consuela a mi alma
y la llena de júbilo...

Capítulo 4 - Del clasicismo al romanticismo. Las nuevas corrientes musicales y la consolidación del Bel Canto.

El romanticismo es un periodo que comprende desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX. Sin embargo, para entender el romanticismo musical, debemos entender la situación sociocultural de la Europa en este periodo.

Como menciona Alberto Yegres Mago, la filosofía renacentista se alejaría del modelo teocéntrico para establecer una mentalidad racionalista, cambiando radicalmente la visión del hombre de occidente, lo que catalizó grandes cambios científicos y tecnológicos. (Mago, 2015)

Por otro lado, las corrientes nacionalistas y libertadoras a la raíz de la revolución francesa, en 1789, cambiarían la vida rural y dado que existía un nuevo modo de vivir, se buscaba un nuevo modo de pensar. Este movimiento cultural, originado en Alemania cubrió toda Europa, rompiendo las reglas preestablecidas de las corrientes clasicistas del siglo pasado y confiriendo prioridad a los sentimientos.

Este último punto definiría el pivote desde el Clasicismo. Ahora vale el “yo”, la conciencia, la autonomía y la originalidad. No se busca la perfección ni es necesario adecuarse a los cánones preestablecidos.

Hitos importantes de este periodo a nivel social, es que la monarquía comienza a perder su poder y hegemonía, parte de esto gracias a la Revolución Industrial, que a su vez cataliza la burguesía, el capitalismo industrial y el liberalismo económico.

Permeando a la música en este periodo de transición, Juan Ramón Peña nos dice que, si bien es cierto se escuchan atisbos románticos en las últimas obras de

Mozart, como el Réquiem y de Haydn, como La Creación, se considera a Beethoven como el verdadero puente del Clasicismo al Romanticismo, gracias a su profundidad expresiva, además de liberar a la música de ser considerada como servidora del mundo elegante a un vehículo de expresión propia. (Perez, 2022)

Dicho eso, los músicos y compositores jóvenes seguirían esta libertad expresiva de Beethoven y ofrecerían un estilo musical propio de este nuevo periodo.

Citando a Carlos Abad Bustamante, las características musicales que podemos encontrar a lo largo del romanticismo son:

- Cambios armónicos y tonalidades.
- Utilización de cromatismos
- Ampliación del rango y variedad musical
- Importancia del virtuosismo.
- Incorporación de elementos nacionales y folklóricos en la música. (Bustamante, 2022)

En la música vocal se establecieron corrientes propias de cada país, como la *Ópera Comique* francesa, la *Ballade* inglesa y el *Singspiel* Alemán.

En el caso de Italia, como bien menciona Juan Martinez, comenzó una transformación de sus géneros serio y *buffo*, siendo este último desarrollado por el compositor G. Rossini, mediante cuadros escénicos más amplios, así como la cohesión del lenguaje sinfónico, dirigiendo al público a un arte más completo y realista. (Martinez, 2022)

Específicamente en las composiciones vocales, el estilo vocal italiano, migrado desde el barroco y llamado *Bel Canto* llega a su cúspide técnica y desarrollaría “La escuela belcantista” con las obras de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi.

El Bel Canto del Romanticismo

Anthony Grey menciona que, además de un estilo vocal que evolucionó desde el siglo XVII, se conoce como “Bel Canto” al estilo operístico del Romanticismo, en contraposición con el estilo alemán de la época. (Grey, 2016)

Y es que, desde esta perspectiva, podemos marginar el estilo belcantista tanto a la composición como al uso de la técnica en el siglo XIX, caracterizada por el énfasis en la belleza del color y un canto estéticamente ornamentado y florido.

En su tesis de grado, Alexandra Pasquale menciona que la técnica belcantista moderna, además de ello, se basa en crear un sonido hermoso, basando sus principios en la maestría del *sostenuto*, *coloratura*, *mesa di voce*, *appoggio*, *chiaroscuro*, *voce mista* y *voce di petto*. (Pasquale, 2022)

Los compositores italianos se aferraron a estos principios, y viendo como Italia no era la capital de la ópera como en siglos pasados, intentaron mantenerlo a flote.

Pese a que musicalmente, el desarrollo vocal fue impresionante, cronológicamente fue considerablemente efímero, y llegó a su fin luego de Rossini, Bellini, Donizetti y las primeras obras de Verdi, quien inconscientemente propició una nueva evolución hacia un estilo compositivo más dramático, nacionalista y realista, que llevaría en el romanticismo tardío al Verismo.

Vincenzo Bellini

Nacido en Sicilia, Italia en 1801, Bellini fue uno compositor de óperas a quien se le reconoce por ser un gran melodista, creando una línea vocal de gran expresividad.

Como bien lo menciona su biografía en la enciclopedia británica, pese a su corta existencia (murió en 1835 a los 33 años), su influencia no solo se ha visto reflejada en los trabajos operísticos de compositores posteriores, sino en la música instrumental en compositores como Chopin y Liszt. (Encyclopediad Britannica, 2022)

Bellini tuvo la fortuna de tener como libretista a uno de los mejores poetas de su época, Felice Romani (1788-1865), con quien colaboraría en seis de sus óperas, incluyendo su obra maestra, Norma, de 1831.

En 1833 se muda a Paris y ahí escribe *I Puritani*, en 1835, la última de sus nueve óperas.

I Puritani

Estrenada el 25 de enero de 1835, *I Puritani di Scozia* es una ópera en tres actos, basada en un libreto de Carlo Peopli, que, a su vez, es adaptación del drama *Têtes rondes et cavaliers*, de Jacques-François Ancelot y X. Boniface Saintine. Si primera presentación fue en el *Théâtre Italien* en Paris, apoyado por G. Rossini, quien era un reconocido compositor en la ciudad, y tal como lo menciona Pedro Beltrán el sitio web Efemérides, Wagner acuñaría a Bellini como el mejor compositor de ópera italiana. (Beltrán, 2022)

Está ambientada en la Inglaterra del siglo XVII durante la guerra Civil, que antepone a los puritanos y los realistas. En medio, una apasionada pareja se ve envuelta en un conflicto en las que se oponen dos facciones políticas.

Lord Walton, quiere que su hija Elvira se case con un partidario suyo, Sir. Riccardo Forth, pero Elvira está enamorada de Lord Arturo, caballero de la facción contraria. Este amor imposible, lleva a Elvira a la locura. (Mena, 2022)

Comenta el autor que Bellini colocaba a Sir Riccardo Forth como un papel complicado, un enamorado sublime. En el primer acto, dada la condición mental de Elvira, Lord Walton rechaza la pedida de mano de él, y ante su desconsuelo, canta el aria "*Ah! Per sempre io ti perdei*"

Lord Arturo está condenado a muerte. Riccardo Forth y sir George, el tío de Elvira suplican por su perdón, el cual es concedido a cambio de dejar su patria y sus ideales. Al llegar a la morada de Elvira, ella recobra la razón y son felices por siempre.

Si bien es cierto la trama es compleja, y poco creíble, se dice que es la obra maestra de Bellini, siendo un éxito rotundo, y tal como lo menciona el teatro real en su publicación sobre esta ópera, la ovación y el reconocimiento que recibió en París, fue mucho más de lo que el compositor nunca había recibido en Italia. (Teatro Real, 2022)

Igualmente comenta el autor que ocho meses después, Bellini moriría, en la misma casa donde compuso su más grande melodrama, sin poder volver a su país natal, pero habiendo cumplido su deseo de estrenar una ópera en el Théâtre Italien de París.

Or Dove fuggo io mai / Ah! Per sempre io ti perdei

Esta aria, de líneas largas y fraseo elegante, es cantada por Sir Riccardo Forth en la primera escena del primer acto. Está escrita para Barítono lírico y podría considerarse como el epítome de la escuela del bel canto italiano del siglo XIX para esta cuerda.

El recitativo inicia con un tempo *Allegro Maestoso*, en la armadura de Mi bemol mayor. Al final de la primera página, el tempo cambia a *Andante Affettuoso* (50 pulsaciones de negra) y modula a La bemol mayor, valiéndose del Re bemol, utilizado como alteración accidental hasta que termina el recitativo.

Cabe destacar que el recitativo está escrito en 4/4 sin embargo al inicio del aria, se convierte en un compás compuesto de 9/8, con una valoración de corchea = 100.

El acompañamiento es muy simple arpegiado y los finales de frases sinuosos y cadenciales. Está plagada de fermatas, lo que permite al cantante belcantista hacer uso del *rubato* y un despliegue interpretativo.

El rango es de un A₂ a un Fa₄ en la cadena, con un Sol₄ opcional que, si bien es cierto no está escrito en la versión para concierto, es muy usual escucharlo entre los barítonos.

Letra y Traducción**Italiano**

Or dove fuggo io mai...
 Dove mai celo
 gli orrendi affanni miei?
 Come quei canti
 mi risuonano all'anima amari pianti!
 O Elvira, o Elvira, o mio sospir soave,

per sempre io ti perdei!...
 Senza speme ed amor... In questa vita
 or che rimane a me?

Ah! per sempre io ti perdei.
 Fior d'amore, o mia speranza;
 Ah! la vita che m'avanza
 sarà piena di dolor...
 Quando errai per anni ed anni
 al poter della ventura,
 io fidai sciagura e affanni
 nella speme del tuo amor.

Español

Ahora, ¿adónde huiré? ¿Dónde
 podré ocultar mi horrible sufrimiento?
 ¡Cuán
 amargos resuenan en mi alma esos
 cantos!

¡Oh, Elvira! ¡Oh, Elvira! ¡Oh suspiro
 suave,
 para siempre, te he perdido!
 Sin esperanza ni amor... en esta vida,
 ¿qué me queda ya?

¡Ah! ¡Te he perdido para siempre!
 Flor de amor, ¡oh, esperanza mía!
 ¡Ah! La vida que me espera
 estará llena de dolor...
 Cuando he vagado años y años
 en poder de la ventura,
 afronté amargura y afanes
 en la esperanza de tu amor.

Il Fervido Desiderio, Composizioni da Camera

Il Fervido Desiderio es un aria de concierto probablemente compuesta por Bellini antes de su viaje a París. No se tiene mucha información al respecto, sin embargo, aparece en una recopilación de 15 arias, romanzas y canciones del compositor hecha en 1935 por la casa Ricordi, llamada *Composizioni da Camera*. Si bien es cierto no hay nada que relacione a estas composiciones como un ciclo o grupo definido por el autor, sí hay algo que las une, todas hablan de amores no correspondidos.

Esta aria está originalmente compuesta en La bemol mayor. La versión para voces graves está transportada a Sol Mayor.

Es notable los melismas en las frases, característico de la época y la escuela. De hecho, al igual que el aria de *I Puritani* que presentamos, tiene fermatas al final de las frases, sugiriendo cierta libertad interpretativa al cantante.

Está escrita en forma ternaria, estando la sección B en la dominante (Re mayor).

El acompañamiento está basado en arpeggios y en reiteradas ocasiones, el piano repite ciertos motivos de la melodía.

Letra y Traducción

Italiano

Quando verrà quel dì
che riveder potrò
quel che l'amante cor tanto desia?

Quando verrà quel dì
che in sen t'accoglierò,
bella fiamma d'amor, anima mia

Español

¿Cuándo llegará ese día?
En que vuelva a ver
Aquel que el corazón tanto desea

¿Cuándo llegará ese día?
Que te acogeré en mi pecho
Bella flama del amor, mi alma

Gaetano Donizzetti

Doménico Gaetano Donizzetti fue un compositor italiano, nacido en Bérgamo en 1797. Se le reconoce por ser un prolífico compositor de la escuela del bel canto italiano del siglo XIX. Su estilo compositivo se encuentra en una transición entre Rossini y las obras maduras de Verdi.

Como bien menciona Hussey para la enciclopedia británica, Donizetti logró un importante peso en el desarrollo dramático de la ópera seria, y, por otro lado, tenía chispa y picardía para la ópera cómica. (Hussey, 2022)

Según la ópera de Minnesota, compuso cerca de 70 óperas, además de música religiosa, cuartetos de cuerda, música para orquesta. Poco a poco su salud fue deteriorando y murió a los 50 años, en 1848, en su pueblo natal. (Minnesota Opera, 2022)

Amore e morte

Según el harpista Erin Freund, Amore e morte es una arieta del ciclo *Soirées d'automne á l'Infrascata*, una colección de 4 canciones y dos duetos par voz y piano de Donizetti, en 1837. (Freund, 2022)

Si bien es cierto su autoría es desconocida, el poema ejemplifica a un hombre, en su lecho de muerte, quien le habla, con el corazón en la mano, a su amada, Elvira. Está escrita en la tonalidad de Fa menor, modulando brevemente a la tonalidad paralela, Fa mayor, para regresar a la tonalidad original nuevamente.

El tempo es *lento* (valor de negra 54) y el acompañamiento se basa en simples arpeggios en semicorcheas que acompañan a una línea melódica triste, cuyo motivo rítmico evoca un lamento o una procesión.

CANTO

Lento (♩=54)

O - di d'un uom che muo - re,

11

Lento (♩=54)

p

Ilustración 5 - Primera pauta de la arietta *Amor e morte*, en donde se puede observar el motivo rítmico de la melodía y los arpeggios en semicorcheas.

Letra y Traducción

Italiano

Odi di un uom che muore, odi l'estremo
suon:
questo appassito fiore, ti lascio, Elvira,
in don.

Quanto prezioso ei sia
tu dei saperlo appien;
nel dì che fosti mia te lo involai dal sen.

Simbolo allor d'affetto,
or pegno di dolor;
torni a posarti in petto
questo appassito fior.

E avrai nel cor scolpito,
se duro il cor non è,
come ti fu rapito,
come ritorna a te.

Español

Oye de un hombre que muere Oye su
último sonido
Esta marchita flor. Te dejo, Elvira,
como regalo

¡Qué precioso sería si
¡Tu pudieras comprenderlo bien!
El día que eras mía Yo te robé el
corazón

Alguna vez símbolo de afecto
Ahora es promesa de tristeza
Pon una vez más en tu corazón
Esta marchita flor

Y tú, que has grabado en tu corazón
Si ese corazón no es duro
¿Cómo pudo ser robado?
¿Y cómo pudo retornar a ti?

Capítulo 5 - La importancia de la canción de arte en la evolución de la música vocal

Como mencionamos en el capítulo anterior, cuando se desata en Europa las nuevas corrientes burguesas, catalizadas por la Revolución Industrial, se genera un impacto en todas las ciencias y el arte. La música no es la excepción.

Y es que las expresiones artísticas ya no estaban circunscritas al elitismo, sino que ahora había una buena parte de la población que tenía el suficiente poder adquisitivo y político para acceder a las formas de entretenimiento que, desde siglos pasados, estaban dirigidos para los aristocráticos.

Emma Riggle, menciona que la canción de arte fue un género musical desarrollado para que las personas en sus hogares pudieran entretenerse cantando y tocando el piano, lo que poco a poco fue evolucionando a un mercado altamente lucrativo, y para el siglo XIX dejó de ser un simple entretenimiento casero para colarse en las salas de conciertos. Podemos decantar de esta evolución el *Lied* alemán, la *Mélodie* francesa y el *art song* inglés. (Riggle, 2020)

Anterior a esto, las todas las formas de la música vocal tendían a ser parte de obras mucho más grandes, ya sea parte de un oratorio, una misa o una ópera. Y si bien es cierto, en el plano popular/vernacular siempre ha existido la “canción” como un ente separado, sería en el siglo XVIII cuando se comenzarían a usar cantos populares o literatura per se, para realizar composiciones aisladas que sirvieran de vehículo de una expresión personal”. Este movimiento, iniciado principalmente por compositores alemanes, se denominaría *Lied*.

Lied

Según la enciclopedia británica, se conoce como lied (lieder en plural) a la canción alemana, cuyos inicios datan del siglo XII y XIII, y tuvo un resurgimiento al final del siglo XVIII, de la mano de compositores como Schubert, Brahms, Wolf y Schumann, quienes musicalizaron la obra de escritores como J W. Goethe, J. Hitler, J. Schulz y K. Zelter. (Encyclopediad Britannica, 2022)

Es pertinente destacar que, a diferencia del lied de la edad media y el renacimiento donde la letra no era un elemento importante, los compositores clásicos y románticos se dieron a la tarea de elevar la poesía al mismo nivel de la música, pues tal como menciona José Manuel Brea, sin ese conocimiento de las letras, no hubiera sido posible una adecuada conjunción entre la música y la palabra. (Brea, 2022)

Ahora bien, ¿Cómo podemos distinguir estrictamente el lied como forma musical vocal?

Según Kathryn Ramsey, se podría distinguir un lied de un aria o una ballada ya que este no es narrativo. No representa un contraste de ideas o un desarrollo de un sentimiento. Simplemente describe el sentimiento como tal. (Ramsey, 1967)

Esto se pudo lograr en este momento de la historia musical gracias a los cambios que se venían dando desde siglos anteriores. La deconstrucción de las estrictas formas musicales del clásico, la naturalidad y expresividad por encima del lucimiento, y, sobre todo, el uso de la música como vehículo de expresión. Todo este entendimiento, elevaría la canción alemana al nivel erudito, sin perder sus raíces populares.

Fue tanto el impacto del desarrollo del lied que autores y compositores que no son realmente conocidos por su música vocal, se adentraron a esta microforma musical. Y entiéndase por “microforma”, simple, breve y cantábile, nunca “de menor calidad”. Hoy en día, es considerado por muchos como un símbolo de erudición, y los grandes cantantes líricos se han adentrado en sus anales, haciendo algunos sino muchos de los ciclos de lieder, parte de su repertorio.

Compositores destacados de Lied

Desde el periodo clásico, compositores como Haydn y Mozart exploraron las capacidades de este género. Beethoven, por su parte, tuvo una idea de escribir un grupo de seis lieder con una narrativa común. Esto más adelante sería denominado *Liederkreis* o Ciclo de Lied.

En el periodo romántico, F. Schubert (1797 - 1828) sería denominado el máster del *lied*. De hecho, tiene a su haber más de 900. Como menciona Emma Riggle, muchos de ellos fueron escritos y presentados en reuniones informales, llamadas “Schubertadas”. Esta prolífica vida compositiva le permitiría perfeccionar tanto el género como sus ciclos, siendo su obra maestra el “viaje de invierno” o *Wintreise* (D.911) que podría ser tomado como la cúspide del género, como el precedente del tratamiento psicológico que un compositor debe dar a la poesía, para elevar la canción popular. (Riggle, 2020)

A medida que el romanticismo se asentaba, más compositores se prendaban, y el género alcanzaría una sofisticación sin precedentes. Incluso Chopin, un virtuoso pianista y conocido por su obra para piano, compuso algunos. Brahms (1833-1897)

compuso unos 200 lieder, y al final del periodo romántico, Wolf (1860-1930) compuso alrededor de 350 y se dio inicio al desarrollo del lied contemporáneo, con G. Mahler (1860-1911) quien compuso unos 50 lieder. Tal como menciona José Manuel Brea para la revista Filo música, les colocó acompañamiento orquestal y los incluyó en sus sinfonías. (Brea, 2022)

Robert Schumann

Robert Alexander Schumann, nacido en Zwickau, Alemania en 1810, fue un compositor del romanticismo música, además fue crítico musical y virtuoso pianista. Abraham Gerald para la enciclopedia británica, acota que este fue un prolífico creativo, pasando a ser conocido por sus lieder, su música orquestal y sus composiciones para piano. Muchas de ellas, escritas para su esposa, la pianista Clara Wieck. (Gerald, 2022)

Igualmente menciona que Schumann que comenzó su educación musical a los seis años. Su primer acercamiento con el Lied fue bajo la influencia de F. Schubert y el escritor J. Ritcher. Es aquí donde escribiría sus primeros lieder.

Su música está en justo el medio del romanticismo, lo que influyó mucho en el carácter incomprendido de toda su obra. Rafael Fernández indica que incluso su esposa Clara y su amigo F. Liszt, igualmente pianista, hablaban en su tiempo de la falta de apreciación del público a su obra, ya que no la entendían. (Larrinoa, 2022)

Y es que esta inusual incompreensión es quizás reflejo de la vida misma de Schumann, de hecho, podríamos decir que iba en aras del movimiento de la época, ya que, más allá de su visión compositiva, iba acorde con su concepción del mundo.

En su tesis de investigación, Kathlyn Ramsey menciona que ese desarrollo del entendimiento del género hizo que no solo se enalteciera el texto sino también le dio prominencia a la introducción y coda instrumental como parte de la concepción del *lied* mismo. (Ramsey, 1967)

Liederkreis Op. 39

En 1840, utilizando letras de Goethe, Ruckert y Heine Schumann se adentró de lleno en la poesía alemana y escribió aproximadamente 150 *lieder*, en su llamado “año de la canción”, incluyendo *Liederkreis* (op.39), basado en la colección de poemas *Intermezzo* de Joseph von Eichendorff.

Este ciclo de 12 poemas, según el portal Scuhmann, es el más romántico de todo su trabajo, deliberadamente inspirado en su larga lucha por casarse con Clara Wieck, por lo que le escribiría: “*El ciclo de Eichendorff es mi música más romántica y contiene mucho de ti, querida Clara*”. De hecho, ha sido descrito como el mejor ejemplo del *lied* romántico, con una popularidad ininterrumpida hasta el día de hoy. (Knechtges-Obrecht, 2022)

In der Fremde (Op. 39, No. 1)

Esta es el primer *lied* del ciclo, escrito originalmente en Fa sostenido menor, en la transcripción para voz grave, está transportado en mi menor.

Su indicación de tempo es *Nicht schnell* lo que se traduciría al español como “No rápido” y en la indicación usual en italiano podría ser un *allegro ma non troppo*.

El acompañamiento está basado en arpeggios en semicorchea prácticamente en toda la pieza, moviéndose cromáticamente entre los acordes, utilizando, en muchas ocasiones, inversiones de los acordes, como se muestra en la siguiente ilustración.

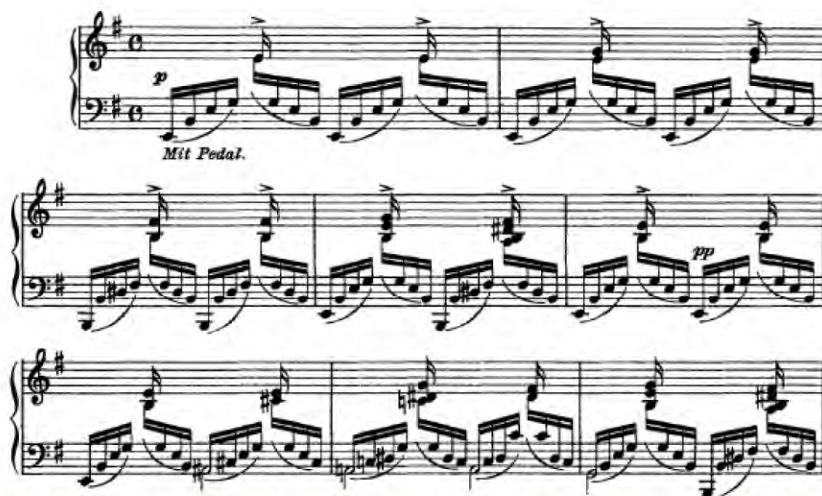


Ilustración 6 - Compases 1 al 8 del lied "In der Fremde". Arpeggios en semicorchea en el acompañamiento de piano (Schumann, 2022).

Dado el periodo, no existe una forma musical definida, y aunque pareciera basarse en una estructura bipartita, no existe un contraste definido entre dos frases. Más que todo, Schumann realiza un desarrollo de un motivo rítmico característico en todo el lied, que presentamos a continuación:



Ilustración 7 - Motivo característico usado por Schumann en la melodía del Lied "In der Fremde"

La letra acompaña la melancolía imperante en la melodía, en tono menor, y el acompañamiento, mientras habla en resumidas cuenta de la muerte, pero desde un punto de vista optimista.

Las notaciones de dinámica mantienen al cantante en *pianísimo* en casi toda la canción, siendo *piano* solamente los primeros cinco acordes. Especial énfasis al decir “mi padre y mi madre murieron”, y hace una inflexión hacia la menor, utilizando como acorde pivote la paralela de mi menor, que es mi mayor, y a su vez, la dominante de la menor.

Luego de regresar brevemente a la tonalidad original, haciendo becuadro el breve sol sostenido, para pasar de mi mayor a mi menor, refuerza el final del lied utilizando fa mayor como un acorde de sexta y terminar en mi mayor.

Letra y Traducción

Alemán	Español
Aus der Heimat hinter den Blitzen rot, Da kommen die Wolken her, aber Vater und Mutter sind lange tot, es kennt mich dort keiner mehr.	Desde mi tierra natal llegan las nubes tras rojizos relámpagos, pero padre y madre murieron. Nadie me conoce allí.
Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit, Da ruhe ich auch, und über mir rauscht die schöne Waldeinsamkeit, und keiner kennt mich mehr hier.	Pronto, muy pronto, llegará el tiempo silencioso en el que también reposaré, y sobre mí, susurrará la hermosa soledad del bosque Nadie me conocerá aquí.

Intermezzo (Op. 39, No. 2)

La segunda selección, lleva el título de la literatura de Eichendorff en la que se inspira el ciclo. Originalmente escrita en La mayor, es traspuesta en Fa mayor para voces graves. Su indicación de tempo es *Langsam*, siendo un *Adagio* en nuestra notación común.

Si bien es cierto, su indicación precisa lentitud, dada las figuras utilizadas y el compás 2/4, hace sentir este lied enérgico.

El acompañamiento es marcado, con acordes en barra y empieza sincopado, lo que puede ser peligroso para la entrada del intérprete solista si no se tiene clara la métrica. En el segundo compás, ambos recaen el tempo fuerte como se muestra en la siguiente figura:

Langsam

Dein Bild - nis wun - der - se - lig

Ilustración 8 - Primeros 3 compases del Lied "Intermezzo". Notar la síncopa del acompañamiento en el compás inicial, siendo corregido en el segundo compás, al iniciar la línea melódica.

La pauta en clave de sol del piano pincela melodías contrastantes con la línea principal, que a su vez es muy cantáble. Las indicaciones expresivas para el solista tienen *ritardandos* y acotaciones de dinámicas que, aunado al carácter propio del lied, propician el lirismo en la interpretación.

La forma es ternaria, modulando en la parte B a Si bemol mayor y regresando en la repetición de A. La dificultad de esta pieza para el intérprete radica en la independencia rítmica que tiene con el acompañamiento.

Letra y Traducción**Alemán**

Dein Bildnis wunderselig
 Hab ich im Herzensgrund,
 Das sieht so frisch und fröhlich
 Mich an zu jeder Stund.

Mein Herz still in sich singet
 Ein altes schönes Lied,
 Das in die Luft sich schwinget
 Und zu dir eilig zieht.!

Español

Tu imagen adorada
 conservo en lo profundo de mi
 corazón.
 Ella me contempla lozana y feliz,
 en todo momento.

Mi corazón canta secreto en su interior
 una antigua y hermosa canción,
 que se agita en el aire y presurosa,
 me lleva hacia ti

Die Stille (Op. 39, No. 4)

Este es el cuarto lied del ciclo, en español significa “la quietud”. Originalmente está escrita en Sol mayor y transcrita en Fa mayor para voces graves. Está escrito en 6/8.

La letra, corresponde a una persona con una gran felicidad, pero que no desea que esta se sepa, quiere guardar su estado de ánimo en secreto, y es palpable, tanto en la dinámica como en la línea melódica: muy recortada, tanto en la voz como en el piano, y armónicamente centrada en tonalidad mayor.

Se acota al inicio la indicación de tiempo *Nicht schnell, immer sehr leise* que traducido al español significaría “No rápido, siempre muy quedo”, alimentando la atmósfera de secreto.

Nicht schnell, immer sehr leise

Es weiß und rät es doch kei - ner, wie mir so wohl ist, so
wohl! Ach, wüßt es nur ei - ner, nur ei - ner, kein Mensch es sonst wis - sen

Ilustración 9 - Compases 1 a 8, Die Stille (Schumann).

Como se puede observar en la ilustración 8, la línea melódica es reducida, con poco movimiento, orientado más hacia la letra, casi como un poema ligeramente cantado. La indicación es siempre *piano*, y el acompañante tiene acentos en prácticamente todos los acordes de la parte A.

Con una estructura ternaria, la parte "B" es un poco más movida, tal como la indicación *Etwas lebhafter* del compás 17. Justamente ahí, los acentos indicados cesan y la intención es más cantábil, haciendo parecer que el narrador pierde un poco el enfoque de su secreto, mientras hace un soliloquio de su estado de tranquilidad y paz con el mundo que lo rodea, e imagina que es un pájaro que vuela sobre los mares.

En el compás 25 regresa al *tempo primo*, repitiendo la primera estrofa, terminando el lied con el acompañamiento replicando el motivo de la última frase.

Letra y Traducción

Es weiß und rät es doch Keiner,
Wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüßt' es nur Einer, nur Einer,
Kein Mensch es sonst wissen soll!

So still ist's nicht draußen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höh',
Als meine Gedanken sind.

Ich wünscht', ich wär' ein Vöglein
Und zöge über das Meer,
Wohl über das Meer und weiter,
Bis daß ich im Himmel wär'!

¡Nadie sabe y nadie adivina
¡Qué feliz estoy!
Oh, solo alguien lo sabe,
¡Nadie más debería saberlo!

La nieve afuera no es silente
Tampoco las estrellas en los cielos
Tan quieto y taciturno
Como mis propios pensamientos

Desearía ser un pequeño pájaro
Y volar a través por el mar
Sobre el mar y más allá,
¡Hasta llegar al cielo!

La Mélodie. Entre el impresionismo y el simbolismo.

La canción de arte francesa, denominada *Mélodie*, es la expresión musical para voz y piano, que está basada en un poema lírico, al igual que el *lied* alemán.

Según Luis Felipe Camacho, la principal diferencia entre la corriente alemana y la francesa es que esta última provenía del simbolismo francés, a diferencia del *lied* que estaba influenciada en el idealismo trascendental. (Camacho, 2021)

Este contraste hacia ver más “profundo” el entorno del *lied*, basado en los cánones literarios de la época, mientras que la *mélodie* estaría más enfocado en la sonoridad, lo místico y lo surreal.

Y es que precisamente el movimiento literario simbolista consideraba al mundo como un lugar lleno de misterios que debían descubrir y que, a través de las letras, se presentarían ocultos elementos que pudieran resolverlos, valiéndose de la sinestesia.

Camacho comenta igualmente que, a diferencia de los temas penitentes y sensibles alemanes, en Francia se hablaba de las drogas, la maldad, la crítica o la naturaleza. Curiosamente a finales del siglo XIX en Italia se daba, bajo otros estándares, una corriente en la ópera con resultados similares, el verismo.

Como principales compositores de melodías podemos nombrar a Charles Gounod y su ciclo *Les nuits d'été*, Gabriel Fauré, Maurice Ravel y el más importante, Claude Debussy, quizás no en prolificidad, sino por la capacidad de conjugar la literatura con la composición.

Ahora bien, si la canción de arte francesa está basada en el simbolismo, ¿Cómo es posible que, a uno de sus mayores exponentes, se les haya denominado “Impresionista”?

Es pertinente recordar que el impresionismo y el simbolismo están ocurriendo a la vez, al final del siglo XIX, y si bien es cierto son corrientes artísticas y literarias paralelas no necesariamente son asíntotas.

A diferencia del simbolismo, que es una corriente literaria, el impresionismo es una corriente artística, proveniente de la pintura, que plantea que todo está en movimiento, y así se debe plasmar: El arte impresionista debe ser una fotografía del presente de algo que está en movimiento, relativo, inconcluso, impreciso. (Santos, 2015)

La combinación de ambos se puede palpar en la obra de Debussy, utilizando una lírica simbolista con una estructura compositiva tan única y original que ha sido el epítome casi exclusivo de la extrapolación de la pintura impresionista a la música.

Justo Fernández López señala que el impresionismo pasó de la pintura a la música en 1887, cuando el jurado del Premio de Roma de la Academia de Bellas Artes francesas, lo utilizó para criticar la obra de Debussy por la falta de claridad estructural y exceso de colorido musical. (López, 2022)

En su evolución, los recursos utilizados fueron el cromatismo, un tempo más libre, el estilo *rubato*, al igual que escalas modales para encontrar efectos musicales distintos.

He aquí donde se consolidaría el término, dada la bruma que evocaba la composición, y el ambiente difuminado y confuso que hace percibir. Poco a poco, se llegaría el final de la música romántica, abriendo paso a la atonalidad.

Claude Debussy

Achille Claude Debussy, nacido en *Saint-Germain-en-Laye*, en 1862 fue un compositor francés que realizó obras orquestales, para piano y vocales, desarrollando un sistema original de armonía y estructura musical que conjugaba en sus tiempos los ideales que los pintores impresionistas y los escritores simbolistas de finales del siglo XIX aspiraban. Si bien es cierto es referente del impresionismo musical, él siempre rechazó el término y declaró su canción de arte como simbolista. (Lockspeiser, 2021)

Debussy fue aceptado en el Conservatorio de París a la edad de 10 años, estudiando piano y composición. Nadezhda von Meck, una millonaria rusa, lo contrataría como maestro de música para sus hijos, mientras que con ella, él tuvo la oportunidad de aprender el estilo musical ruso. Cabe destacar que ella era mecenas de I. Tchaikovsky. (Berndt, 2022)

Si bien es cierto, nació de una familia humilde, a través de su música tuvo la oportunidad de viajar a Alemania e Italia, en donde ganó un premio de composición. Al regresar a Paris, tuvo cercanía con poetas y músicos simbolistas, y pudo terminar de consolidar su estilo musical.

Podríamos definir su identidad compositiva como opuesta a los estándares musicales actuales. Sus composiciones usualmente no tenían una melodía definida. Más bien el sonido flotaba, cual bruma, valiéndose de diferentes escalas tonalidades yuxtapuestas que daban una sensación de atmósfera. La tonalidad, si bien es cierto estaba pautada con claridad, en muchas ocasiones era perceptiblemente ambigua.

Algunas de sus obras importantes son la *Suite Bergamasque* (1890, publicada en 1905), la ópera *Pelléas et Mélisande* (1902) que fue su éxito internacional, *la mer* (1905), *Children's Corner* (1908) dedicada a su hija, Claude-Emma y sus incisivos aportes a la *mélodie* romántica francesa de la época.

Su salud empeoró en la década de 1910, siendo diagnosticado con cáncer colorrectal e intervenido en 1915. Fallece en 1918 en su casa en Paris.

Beau Soir

Beau Soir es uno de los primeros *mélodies* compuestos por Debussy. Si bien es cierto no se tiene una fecha exacta de composición, la partitura muestra que fue compuesta cerca de 1888, y está basado en un poema de Paul Bourget (1852 - 1935).

Originalmente está escrita en la tonalidad de Mi mayor, para voces graves existe una transcripción a Re mayor. La indicación de tempo es *Andante ma non troppo* y se desarrolla en un compás de 3/4.

El acompañamiento se basa en arpeggios de tresillos de negra, haciendo difícil captar el tempo en un principio, hasta que la melodía principal entra y permite sentar en el oyente la base rítmica.

Aun siendo temprano en el desarrollo compositivo y musical de Debussy, se puede sentir el carácter inconcluso y brumoso en esta obra. La sucesión de acordes pasa de un Re mayor con séptima mayor añadida a un do menor en estado fundamental, regresa a un re mayor y utiliza un fa menor.



Ilustración 10 – introducción de Beau Soir (Debussy). Arpeggios en el piano acompañante, compases 1 a 4

La relación armónica existente radica en el uso de do menor como acorde subtónico, muy usual en la música contemporánea más no en esos tiempos. Teniendo en cuenta que la tercera del acorde de Do menor queda a una segunda menor de Re mayor, la tónica, evoca a un acorde de sexta aumentada.

El poema narra el paso del tiempo, y lo contrasta con la naturaleza. La música acompaña la narrativa casi hablada, con una línea melódica sinuosa pero poco alejada del centro tonal.

No es sino hasta el final de la segunda estrofa que se genera un clímax en la frase “cuando uno es joven y el atardecer es bello”. Volviendo luego a la calma, a manera de resignación.

animato *poco a poco e cresc.*
 know - - ing, While we still have our youth, our skies un - touch'd with
 mon - - de Ce - pen - dant qu'on est jeune et que le soir est
 gloom; _____ For we must wend our
 beau, _____ Car nous nous en al -

Ilustración 11 - Beau Soir (Debussy) - Compases 25 - 28, climax de la mélodie.

En el final, el acompañamiento es igual que la introducción y cuando la letra menciona “tumba”, Debussy pide un *pianissimo*, mientras el piano hace un arpeggio ascendente en decreciendo desde el acorde de Fa mayor, para luego terminar en un Re mayor.

Letra y Traducción

Francés

Lorsqu'au soleil couchant les rivières
 sont roses,
 Et qu'un tiède frisson court sur les
 champs de blé,
 Un conseil d'être heureux semble sortir
 des choses
 Et monter vers le cœur troublé ;

Un conseil de goûter le charme d'être
 au monde
 Cependant qu'on est jeune et que le
 soir est beau,
 Car nous nous en allons, comme s'en
 va cette onde
 Elle à la mer—nous au tombeau !

Español

Cuando al atardecer de los ríos son de
 color rosa,
 Y un tibio escalofrío corre por los
 trigales,
 Un consejo de ser feliz parecer salir de
 las cosas
 Y subir hacía el corazón turbado

Un consejo de gozar el encanto de
 estar en el mundo
 mientras uno es joven y el atardecer es
 bello
 porque nos vamos como se va esta
 onda
 ella al mar, nosotros a la tumba

Romance

Romance, también conocido como *L'ame évaporée Mélodie* compuesto por Debussy en 1885, bajo poesía de Paul Bourget, y publicadas como L. 78-79 en 1891.

A diferencia de *Beau Soir* la letra de Bourget es más tétrica, cayendo casi en la fragilidad y sentimentalismo del *lied* alemán. Habla sobre un alma que sufre y está gastada por el tiempo, por lo que, ya casi sin esperanzas, no queda nada de lo que en algún momento fue.

Está compuesta en la tonalidad de Sol sostenido menor. El piano es pausado, casi como evocando una procesión, cansancio. La melodía se basa en el motivo que presentamos en la siguiente ilustración:



Ilustración 12 - *Romance* (Debussy) Motivo melódico en el que se basa.

El carácter no concluyente de la melodía es propio y característico del autor y su periodo. No existe un punto de referencia de tónica en sendos compases. Esto es amalgamado con la letra y crea un ambiente equilibradamente desbalanceado.

El clímax de la pieza se da cuando el narrador se cuestiona la dicha, la paz y su esperanza, ya casi al final de la composición en la que tanto la melodía como el acompañamiento siguen desarrollando el motivo melódico y rítmico.

Letra y Traducción

Francés

L'âme évaporée et souffrante,
L'âme douce, l'âme odorante
Des lis divins que j'ai cueillis
Dans le jardin de ta pensée,
Où donc les vents l'ont-ils chassée,
Cette âme adorable des lis ?

N'est-il plus un parfum qui reste
De la suavité céleste
Des jours où tu m'enveloppais
D'une vapeur surnaturelle,
Faites d'espoir, d'amour fidèle,
De béatitude et de paix ?

Español

El alma gastada y sufriente,
El alma dulce, el alma llena
En los lirios divinos que reuní
En el jardín de tus pensamientos,
¿Dónde lo han dispersado los vientos?
¿El alma de estos adorables lirios?

No queda un solo aroma
De la suavidad celestial
De los días en que me encerraste
En una niebla sobrenatural
Hecho de esperanza, de amor fiel,
¿De dicha y de paz?

Canción de Arte Inglesa: Del romanticismo a la música en el siglo XX

La canción de arte en Inglaterra data desde finales del renacimiento e inicios del barroco, con las *lute songs*. Este es un estilo musical de forma estrófica y textura homofónica escrita para voz y acompañamiento, usualmente laúd. (Porter, 2019)

Para el siglo XVIII de la mano de H. Purcell, el género alcanzó su cúspide. El laúd se sustituyó por el *basso continuo*. Consecuentemente compositores barrocos como G. Händel y del periodo clásico como J. Haydn, también realizaron aportes.

Luego de una pausa de varios siglos, en el siglo XIX resurgió el interés en el *art song*, y el texto que en el pasado fuera anónimo, sería llenado como el lirismo de autores contemporáneos.

Uno de sus más grandes exponentes, ya en la vuelta del siglo XX, sería el compositor inglés Ralph Vaughan Williams.

Ralph Vaughan Williams

Vaughan Williams, nacido en 1872, fue un prolífico compositor inglés, cuya producción incluiría música orquestal, música de cámara y música vocal. Especialmente reconocido por sus estudios por la música folclórica inglesa, es reconocido como el fundador y precursor del movimiento nacionalista en la música inglesa. (Encyclopaedia Britannica, 2021)

La biografía recabada por la señala que, en la vuelta del siglo, Vaughan viajó a través de Inglaterra *Atlanta Symphony Orchestra* recolectando canciones folclóricas y cánticos, con la intención de escribirlos y legarlos a las siguientes generaciones. (Atlanta Symphony Orchestra, 2022)

Su predilección por la voz humana fue plasmada en numerosos trabajos vocales y corales. De hecho, diría sobre la voz humana que es “el mejor de los instrumentos musicales”. Uno de sus ciclos más conocidos, ha sido referente para la canción de arte inglesa El ciclo para barítono y acompañamiento de piano *Songs of Travel* de 1904. (Abott, 2020)

Luego de una larga y exitosa carrera en muchas aristas de la música, moriría en 1958 a la edad de 85 por causas naturales.

Songs Of Travel

Este ciclo de nueve piezas para barítono y piano está basado en textos de Robert Louis Stevenson (1850-1894).

Mathew Larson en su guía interpretativa de la obra, señala que las primeras ocho canciones fueron compuestas entre 1901 y 1904 mientras que la última canción fue escrita poco antes de la muerte de Vaughan en 1958. (Larson, 2001)

La trama del ciclo plantea a un hombre que comienza una peregrinación hacia la naturaleza, despojándose de su vida actual y viviendo libremente sin restricciones sociales. En su viaje como ermitaño, conoce la naturaleza en su expresión natural y entra en un soliloquio sobre él mismo y su posición ante el mundo.

Cada canción representa una estación en su viaje, de la misma manera que en años anteriores Schubert haría con *Wintreise* (D.911).

The Roadshire Fire

Imposible llegar a esta canción sin mencionar un poco de las anteriores. Al inicio del ciclo, se encuentra *The Vagabound* que, con su *bufo* y marchante alegría, el narrador discute y descubre lo que realmente quiere en la vida, no riquezas ni amor sino emprender el viaje de su vida, donde todo lo que pide es el cielo sobre su cabeza y el camino bajo sus pies.

Luego en la siguiente pieza *Let Beauty Awake*, acompañado de arpegios en el acompañamiento líricos y cantábiles, el personaje aprecia la belleza de la naturaleza en el amanecer y en atardecer, asentando su posición de vivir así toda su vida.

Llegando a nuestro motivo de análisis, en *The Roadside Fire* nuestro caminante se encuentra con el amor, a quien intenta convencer de vivir esta vida campestre junto a él, apreciando la naturaleza que los rodea.

Escrita de forma estrófica, dos de las tres estanzas que contiene se asemejan a la primera canción del ciclo, mientras que, al llegar a la última estrofa, se decanta por un conquistador acompañamiento arpegiado que remembra *Let Beauty Awake*.

Escrita en Re bemol mayor, en las dos primeras estrofas, hace una modulación hacia la subdominante tomándola como nueva tónica, mediante la conversión de Re bemol mayor en un acorde de séptima dominante.

Es palpable el uso extenso de la escala pentatónica, y la melodía es ligeramente sincopada. Está plagada de indicaciones de expresión y dinámica que llevan la pieza a un máximo lirismo.

La tercera estrofa es mucho más cantáble que las anteriores, los arpegios se intensifican, cambia la indicación de tiempo y se entra a una nueva tónica, Mi mayor. Este cambio abrupto, podría definirse como el golpe final a la persuasión, ya que habiendo expresado todo, es la intención final de convencer a su amada que se quede junto a él y comparta su estilo de vida.

Letra y traducción**Inglés**

I will make you brooches
and toys for your delight
Of birdsong at morning
And star-shine at night,
I will make a palace
fit for you and me
Of green days in forests,
and blue days at sea.

I will make my kitchen,
and you shall keep your room,
Where white flows the river
and bright blows the broom.
And you shall wash your linen
and keep your body white
In rainfall at morning
and dewfall at night.

And this shall be for music
when no one else is near,
The fine song for singing,
the rare song to hear!
That only I remember,
that only you admire,
Of the broad road that stretches
and the roadside fire.

Español

Voy a hacerte broches
y juguetes para tu deleite,
Del canto de pájaros en la mañana
y el brillo de estrellas en la noche,
Voy a hacerte un palacio,
adecuado para los dos
De días verdes en los bosques
y azules en el mar.

Haré mi cocina
y tú te quedarás con tu recámara,
Donde el blanco fluya en el río
y el brillo sople la escoba.
Puedes lavar tus ropas
y mantener blanco tu cuerpo
En Lluvia por la mañana
y rocío por la noche

Y esto será como música
cuando nadie esté cerca
La Buena canción para cantar,
la extraña para escuchar
Yo solo recuerdo,
tu solo admiras
Del camino ancho que se estrecha
y el fuego a la orilla del camino.

Conclusiones

Hacer una retrospectiva del repertorio propuesto y su entorno, potencia el carácter interpretativo. La interpretación no solo implica cantar, por muy bien que se haga. Conlleva implícito un estudio de las letras, de la época, incluso de la visión compositiva del autor. Y es por eso que hemos querido enfocar este análisis a ese punto en particular.

Es imperativo tener claridad de pensamiento y discernir que un ser humano del siglo XVIII no necesariamente piensa como uno del siglo XXI. Tener la suficiente empatía para entender e internalizar los elementos técnicos y recursos interpretativos, regirá el éxito de nuestro desempeño escénico.

Y es que el cantante lírico es un actor, un intérprete, con la grandiosa habilidad de expresar las letras (y el sentimiento que expresan) en forma de canción. Lo que se ha hecho en este escrito es si acaso un cincuenta por ciento del trabajo necesario para sacar adelante un ciclo de canciones, una ópera, un oratorio, cantata o cualquier forma musical vocal que sea necesario.

Luego de establecer esa misión interpretativa, basada en la visión de la época y del compositor, podemos comenzar a amalgamar la técnica con los recursos estilísticos del periodo, las anotaciones previas sobre la obra, el conocimiento adquirido a través de nuestro viaje musical e incluso grabaciones previas.

Cuando todo ello está conectado e internalizado, el último paso es disfrutar de nuestro arte y a la vez, hacer disfrutar al público de una presentación que, sin lugar a duda, no se logró por azahares del destino ni mucho menos por una casualidad.

Recomendaciones

El cantante barítono tiene una gran responsabilidad interpretativa. Por si fuera poco, primeramente, debe descubrir su voz propia, su color, su timbre natural, para luego interconectarlo con una técnica que en muchas ocasiones olvida la riqueza armónica de esta cuerda.

Dadas nuestras experiencias en este viaje educativo, deseamos hacer recomendaciones a los tres ejes principales en la formación universitaria de un cantante profesional: El cantante en formación, su profesor y la institución que los acoge.

Al cantante: Mi principal recomendación es prepararse lo suficiente, no solo vocalmente sino en todas las áreas posibles de la música. La armonía, el solfeo, la teoría musical, por ejemplo. El conocimiento pleno del arte y la ciencia detrás de la música, le permitirá afrontar el repertorio con una perspectiva amplia y una visión holística de las obras.

No se limiten a cantar. Sientan, interpreten, indaguen, investiguen, busquen y verán cómo se abre un abanico de posibilidades histriónicas que les servirán en su desempeño escénico.

Al maestro: Escuchen a su estudiante. Usualmente las ideas se van construyendo con el tiempo, el paso de los años e incluso los daños. El servir como facilitador de información, sobre todo en una carrera profesional como la música implica tener la vocación y la fuerza para ayudar al estudiante a descubrir su voz interna.

En nuestro paso por la universidad cantamos piezas para barítono, bajo barítono, bajo lírico, en la búsqueda de un *fach* que se adaptara al timbre y registro vocal. Esa capacidad del facilitador de explorar junto al estudiante diferentes recursos, repertorios y corrientes musicales crean en el estudiante un criterio propio que le acompañara el resto de su vida profesional.

A la institución: Como facultad especializada en el desarrollo académico superior de estudiantes en las bellas artes, deseamos exaltar a esta casa educativa a reunir todos los elementos necesarios para un buen desempeño estudiantil y profesional.

Consideramos que, en este viaje artístico, la universidad podría incentivar actividades profesionales dentro de la facultad, uniendo interdisciplinariamente estudiantes de diferentes áreas que, en conjunto, puedan elevar producciones para el desarrollo común de sus habilidades.

Cantantes, bailarines, actores, en compañía de una orquesta formada por instrumentistas y músicos de la facultad, y con la escenografía de estudiantes de Artes Plásticas, además de incentivar la cohesión de las artes, expondría al público general el gran trabajo que hasta ahora se hace en pro de la cultura de este país.

Presentadas nuestras recomendaciones, buscamos la sinergia en el proceso educativo, ya que teniendo un estudiante proactivo y con ansias de conocimiento, un profesor que actúe como propulsor y facilitador de información y una institución educativa que brinde espacios propicios para la formación, sin lugar a duda, tendremos la fórmula perfecta para profesionales de excelencia académica, y con todas las herramientas que le permitan triunfar en su tan soñado viaje musical.

Bibliografía

- Abott, G. (2020, diciembre 18). *Vaughan Williams and the Voice*. Retrieved from GRAHAM'S MUSIC: <https://www.grahamsmusic.net/post/vaughan-williams-and-the-voice>
- Artola, M. (1982). La hacienda del Antiguo Régimen. *Alianza Universidad Textos*, 511.
- Atlanta Symphony Orchestra. (2022, febrero 7). *Ralph Vaugahn Williams*. Retrieved from Atlanta Symphony Orchestra: <https://www.aso.org/artists/detail/ralph-vaughan-williams>
- Baker's Biographical Dictionary of Musicians. (2021, diciembre 28). *Antonio Caldara*. Retrieved from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/antonio-caldara>
- Bejarano Pellicer, C. (2019). El mecenazgo musical barroco: la música como instrumento del poder. (U. d. Sevilla, Ed.) *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 7(1), 9-38. Retrieved from <https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/download/150/111/967>
- Beltrán, P. (2022, enero 25). *Bellini, 25 de enero de 1835 se estrena "I puritani"*. Retrieved from Efemérides - Pedro Beltrán: <https://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/enero/bellini.-hoy-3-de-noviembre-de-1801-nacio-bellini-el-mejor-compositor-de-opera-italiana-segun-wagner.-i-puritani>

- Berndt, S. (2022, febrero 7). *Claude Debussy, composer fact sheets*. Retrieved from The Phoenix Symphony: <https://www.phoenixsymphony.org/uploads/Debussy.pdf>
- Biography. (2017, abril 27). *Wolfgang Mozart*. Retrieved from Biography: <https://www.biography.com/musician/wolfgang-mozart>
- Borrero Morales, F. D. (1 de 2009). La música en el Renacimiento. *Innovación y Experiencias Educativas*, 9. Obtenido de https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_14/Francisco%20Daniel_Borrero_2.pdf
- Brea, J. M. (27 de enero de 2022). *De la canción popular al lied*. Obtenido de Revista de Musica Culta: Filomúsica: <http://www.filomusica.com/filo88/cancionpop.html>
- Bustamante, C. A. (2022, enero 25). *Monografía: La música romántica, Chopin, Franz List, Franz Schubert, Félix Mendelssohn*. Retrieved from Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle: <https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/4715/La%20m%C3%BAsica%20rom%C3%A1ntica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Caldara, A. (2022, enero 27). *La Costanza in amor vince l'inganno : drama pastorale da rappresentarsi nel Teatro Domestico dell'illustrissimo, ed eccellentissimo signor principe di Cerveteri pel carnevale del 1711*. Retrieved from Internet Archive: <https://archive.org/details/lacostanzainamor69libr/mode/2up>
- Calzabigi, R. (1770). *Paride e Elena (Drama per Musica)*. Viena: Johann Thomas von Trattne.

- Camacho, L. F. (2021, febrero 1). *La canción artística: La perfecta unión entre la música y la poesía*. Retrieved from Dáteme Cultura: <https://datemecultura.com/cancion-artistica-union-musica-poesia/>
- Cantoni, L. (2022, enero 24). *The Marriage of Figaro*. Retrieved from Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/The-Marriage-of-Figaro-opera-by-Mozart>
- Carpenter, A. (2021, agosto 5). *Antonio Caldara*. Retrieved from MymusicBase: http://www.mymusicbase.ru/PPB/ppb25/Bio_2512.htm
- Chang, C. W. (2017). A guide to Suitable Bass Solo Vocal Repertoire by J.S. Bach for Collegiate Baritone. *University of North Texas*, 2-3.
- Comellas, J. L. (1995). *Nueva historia de la música* (Vol. 1). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Dukowski, T. (2004). Common Features in Baroque Music. *Journal of Kawamura Gakuen Woman's University*, 61-76.
- Encyclopaedia Britannica. (2021, octubre 8). *Ralph Vaughan Williams*. Retrieved from Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Ralph-Vaughan-Williams>
- Encyclopaedia Britannica. (27 de enero de 2022). *Lied, german song*. Obtenido de Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/lieid>
- Encyclopaedia Britannica. (2022, enero 25). *Vincenzo Bellini, Italian Composer*. Retrieved from Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Vincenzo-Bellini>

- Encyclopaedia Britannica. (2022, enero 23). *Wolfgan Amadeus Mozart*. Retrieved from Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>
- Freund, E. (2022, enero 26). *Gaetano Donizetti - Amore e Morte*. Retrieved from Erin Freund, Harpist: <http://erinfreund.com/amore-e-morte>
- Gandara, C. A. (2009). *Le nouve musiche (As novas músicas)*. Campinas: Universidad Estatal de Campinas.
- Gerald, A. (2022, enero 27). *Robert Schuman, german composer*. Retrieved from Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Robert-Schumann>
- Grey, A. (2016, mayo 1). *Re-Discovering the Art of Bel Canto*. Retrieved from East Tennessee State University: <https://dc.etsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1360&context=honors>
- Hágase la Música. (2022, enero 23). *Clasicismo - C.W. Gluck*. Retrieved from Hágase la Música: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/clasicismo/gluck-christoph-w/>
- Handel House Museum. (2022, enero 15). *Orlando (HWV 31)*. Retrieved from Handel House Museum: <https://web.archive.org/web/20131106120054/http://www.handelhouse.org/discover/george-frideric-handel/opera-synopses/orlando>
- Handel Institute. (2021, 15 enero). *Biography*. Retrieved from GFHandel.org: <http://www.gfhandel.org/handel/biography.html>

- Handel Institute. (2021, enero 15). *G. F. Handel's Compositions, Worklist*. Retrieved from GFHandel.org: <http://www.gfhandel.org/handel/worklist/1to42.html#>
- Hussey, D. (2022, enero 26). *Gaetano Donizetti, Italian opera composer*. Retrieved from Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Gaetano-Donizetti>
- Knapp, J. M. (1959). Handel, The Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London. *The Musical Quarterly*, 145-167.
- Knechtges-Obrecht, I. (2022, enero 28). *Robert Schumann op. 39*. Retrieved from Schumann.-portal.de: <https://www.schumann-portal.de/op-39.html>
- Larrinoa, R. F. (2022, enero 27). *Robert Schumann - En el ojo del huracán del romanticismo*. Retrieved from Bustena: <https://bustena.wordpress.com/2013/04/11/robert-schumann-en-el-ojo-del-huracan-del-romanticismo/>
- Larson, M. (2001, mayo 1). *Text/Music Relations in Ralph Vaughan Williams "Songs of Travel": An interpretive Guide*. Retrieved from University of Lethbridge: <https://www.ulethbridge.ca/lib/ematerials/handle/123456789/2633>
- Lester, J. (2006). Antonio Montagnama: Progression of a Handelian Bass. *ELectronic Theses, Teatrises and Dissertations*, p. 39.
- Lockspeiser, E. (2021, agosto 18). *Claude Debussy, French Composer*. Retrieved from Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy/Evolution-of-his-work>

- López, J. F. (2022, febrero 6). *Romanticismo - Impresionismo - Música Nacional*. Retrieved from Hispanoteca: <http://www.hispanoteca.eu/M%C3%BAAsica%20ES/13-Romanticismo%20-%20impresionismo%20-%20m%C3%BAAsica%20nacional.htm>
- Mago, A. Y. (2015). Filosofía, Ilustración y Romanticismo. *Revista de Investigación*, vol. 39, num 86., 11-38.
- Martinez, J. C. (2022, enero 25). *Belcanto, desde el Barroco al Romanticismo*. Retrieved from Universidad Autónoma de Bucaramanga: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/1034>
- Maynez, S. (2011). La Ópera Barroca, Una fiesta Multidisciplinar. *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, 331-335.
- Mena, R. C. (2022, enero 25). *Crtica: I puritani de Bellini en la Ópera de La Coruña*. Retrieved from Codalario, La revista de música: https://www.codalario.com/i-puritani/criticas/critica-i-puritani-de-bellini-en-la-opera-de-la-coruna_10311_5_32288_0_1_in.html
- Minnesota Opera. (2022, enero 26). *Gaetano Donizetti*. Retrieved from Minnesota Opera: <https://mnopera.org/biography/gaetano-donizetti/>
- Noske, F. (1969). Social Tensions in 'Le nozze di Figaro'. *Music & Letters*, Vol. 50 No. 1, 45-62.
- Operabase. (2022, enero 24). *Statistics*. Retrieved from Operabase: <https://www.operabase.com/statistics/en>
- Paraskevaídis, G. (2006). Mozart y el espíritu de época. *Pauta*, 1-3.

- Pasquale, A. (2022, enero 25). *Bel Canto 500 years young*. Retrieved from University of Wellington: https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Bel_Canto_-_500_Years_Young_A_study_in_the_practical_application_of_bel_canto_technique_to_twentieth-century_vocal_works_in_English/17139659/files/31695041.pdf
- Penrod, L. (2017). Adventires in Music Transaltion: Italian Songs and Arias (Aka "The Yellow Book") and me. *TranscUlturAl*, 63-77.
- Perez, J. R. (2022, enero 25). *El Romanticismo*. Retrieved from Universitat Jaume I.: <https://bibliotecavirtualsenior.es/wp-content/uploads/antiguo/Proyectos/proyectos/romanticismo.pdf>
- Pettitt, S. (2008, June 21). *Independent Opera presents Handel's Orlando*. Retrieved from Independent Opera: https://www.independentopera.com/images/uploads/Productions/Orlando_Concert/orlando_2008.pdf
- Porter, W. (2019, marzo 18). *Vocal Music*. Retrieved from Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/vocal-music>
- Powers, K. (2019, febrero 11). *How Gluck's 'Paride ed Elena' marked Opera's shift from singing to storytelling*. Retrieved from Wbur: <https://www.wbur.org/news/2019/02/11/gluck-paride-ed-elena-odyssey-opera>
- Pugliese, E. M. (2010). Bodas de Figaro: Estructura Musical y Acción Interior. *Actas de la Séptima Semana de la Música y la Musicología*, 95-121.

- Ramsey, K. (1967). Nineteenth Century German Art Song: A research paper. *Honors Theses*, 496.
- Ricordi. (2002). *Anthology of Italian Opera*. Milwaukee: Ricordi / Hal Leonard.
- Riggle, E. (2020, mayo 8). *What is art song?* Retrieved from All Classical Portland: <https://www.allclassical.org/what-is-art-song/>
- Rockwell, J. (2022, enero 20). Opera: Handel's "Orlando" at American Repertory. *New York Times*, p. p. 75.
- Sachs, C. (1963). *La musica nel mondo antico*. Florencia: Sansoni Editore.
- Santos, M. C. (2015, enero 21). *Impresionismo*. Retrieved from Historia Arte: <https://historia-arte.com/movimientos/impresionismo>
- Schumann, R. (2022, enero 29). *Schuman Liederkreis op. 39*. Retrieved from Lieder Alive!: https://liederalive.org/Media/Schumann_Liederkreis.pdf
- Shirmer. (1926). *Twenty-Four Italian Songs and Arias of the Seventeenth and Eigheenth Centuries*. New York/Londres: G. Schirmer.
- Street, E. (1987). Exploring the history of "Twenty-four Italian Songs and Arias". *The American Music Teacher*, 29.
- Teatro Real. (2022, enero 25). *10 cosas que debes saber sobre 'I puritani'*. Retrieved from Teatro Real: <https://www.teatroreal.es/es/noticia/10-cosas-que-debes-saber-i-puritani>

The Metropolitan Opera. (2022, enero 24). *Synopsis: Le Nozze di Figaro*. Retrieved from The Metropolitan Opera: <https://www.metopera.org/discover/synopses/le-nozze-di-figaro/>

Valero, C. (2016). Ópera (Seria) y Drama: Una reflexión sobre la valoración estética de la ópera seria y la consideración histórica de Gluck. *La torre del Virrey, revista de estudios culturales*, 63-81.

Warrack, J., & West, E. (1992). *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press.