

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

MUESTRAS DE REPERTORIO PARA SOPRANO
A TRAVÉS DE LOS PERIODOS DE LA HISTORIA MUSICAL

POR:
GÉNESIS VIANETH GONZÁLEZ CHÁVEZ.
CÉDULA
8-915-952

2023

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

MUESTRAS DE REPERTORIO PARA SOPRANO
A TRAVÉS DE LOS PERIODOS DE LA HISTORIA MUSICAL

POR:

GÉNESIS VIANETH GONZÁLEZ CHÁVEZ.

CÉDULA

8-915-952

Trabajo de Graduación para Optar al
Título de Licenciado(a) en Bellas
Artes con Especialización en Música
Instrumento Musical Canto.

2023

Dedicatoria

En primer lugar, a Dios.

*A mis padres, a quienes les debo la mujer que soy hoy,
porque nunca dudaron de mi capacidad y siempre lucharon
para que yo siguiera adelante, siempre con un amor infinito.*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a, Dios porque sé que está conmigo en cada paso que doy, gracias por la vida y porque me trajo a este mundo con el regalo más grande, el don de cantar el cual hoy en día se convirtió en mi profesión, le agradezco todos los días de mi vida por mostrarme su amor de diferentes maneras, Sin él, nada sería posible.

Gracias a la música porque es mi motivo para vivir, vivo de la música y para ella.

Gracias a mis padres, porque siempre estuvieron allí y sé que siempre estarán, Dios me trajo a este mundo con los mejores padres que pude tener, por ustedes, quiero ser mejor cada día, les debo esto y lo que vendrá más adelante.

Gracias a mi familia por darme el amor y los consejos que necesitaba cuando los necesitaba, a mis tres hermanos, Los primeros compañeros que te da la vida, son mi ejemplo para seguir y una de mis inspiraciones los quiero con todo mi corazón.

Gracias a los amigos que me dio esta hermosa carrera, espero conservar su amistad siempre en mi vida.

No puedo olvidar agradecer a los profesores que creyeron en que podía hacer grandes cosas; les estaré eternamente agradecida, gracias a todas las personas que conocí en este camino musical.

Tabla de Contenidos

<i>Introducción</i>	vii
<i>Capítulo 1: Periodo barroco</i>	
Johann Sebastian Bach – “ <i>Aus liebe will mein heiland sterben</i> ”, <i>Pasión según san Mateo BWV 244 (49)</i> .	
1.1 Resumen biográfico del compositor	2
1.2 Análisis descriptivo de la obra	3
<i>Capítulo 2: Periodo Clásico</i>	
Christoph Willibald Gluck – “ <i>Gli sguardi trattienni</i> ”, <i>Orfeo ed Euridice, Wq. 30</i> .	
2.1 Resumen biográfico del compositor	11
2.2 Análisis descriptivo de la obra	12
Wolfgang Amadeus Mozart – “ <i>Dove sono i bei momenti</i> ”, <i>Le Nozze di Figaro, KV 492</i> .	
2.3 Resumen biográfico del compositor	19
2.4 Análisis descriptivo de la obra	22
<i>Capítulo 3: Periodo Romántico</i>	
Franz Schubert – “ <i>Der Neugierige</i> ” y “ <i>Des Baches wiegenlied</i> ”, del ciclo de canciones “ <i>Die schöne Müllerin</i> ”, D 795.	
3.1 Resumen biográfico del compositor	32
3.2 “ <i>Der Neugierige</i> ”: Análisis descriptivo de la obra	34
3.3 “ <i>Die schöne Müllerin</i> ”: Análisis descriptivo de la obra	42
Giacomo Puccini – “ <i>Tu che di gel sei cinta</i> ”, <i>Turandot, SC 91</i> .	
3.4 Resumen biográfico del compositor	46
3.5 Análisis descriptivo de la obra	48
<i>Capítulo 4: Impresionismo</i>	
Maurice Ravel – “ <i>Trois beaux oiseaux du paradis</i> ”, de <i>Trois chansons, M 69, II</i> y “ <i>La flûte enchantée</i> ”, de <i>Shéhérazade. M17, II</i> .	

4.1 Resumen biográfico del compositor	54
4.2 Análisis descriptivo de la obra “ <i>La flûte enchantée</i> ”	56
4.3 Análisis descriptivo de la obra “ <i>Trois beaux oiseaux du paradis</i> ”	63

Manuel De Falla – “*Tus ojillos negros*”, para voz y piano.

4.4 Resumen biográfico del compositor	70
4.5 Análisis descriptivo de la obra	73

Gerónimo Giménez – “*La tarántula é un bicho mu malo*”, de “*La Tempranica*” (Zarzuela)

4.6 Resumen biográfico del compositor	82
4.7 Análisis descriptivo de la obra	85

Capítulo 5: Contemporáneo

Leonard Bernstein – “*I feel pretty*”, de *West Side Story*.

5.1 Resumen biográfico del compositor	93
5.2 Análisis descriptivo de la obra	96

Franz Lehár – “*Meine Lippen, sie küssen so heiß*”, de *Giuditta* (Opereta)

5.3 Resumen biográfico del compositor	104
5.4 Análisis descriptivo de la obra	107

Vicente Gómez Gudiño – “*El suspiro de una fea*” (Pasillo).

5.5 Resumen biográfico del compositor	115
5.6 Análisis descriptivo de la obra	117

<i>Capítulo 6:</i>	<i>Comentarios sobre el proceso creativo en la preparación del recital: Muestras de repertorio para soprano a través de los períodos de la historia musical.</i>	124
--------------------	--	-----

Conclusión	141
------------------	-----

Bibliografía	142
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Este trabajo escrito tiene como propósito desarrollar detalladamente los aspectos tanto musicales como históricos relacionados a mi repertorio de recital de graduación para optar a la Licenciatura de Música con Especialización en Instrumento Musical Canto.

Este escrito lleva como título: “*MUESTRAS DE REPERTORIO PARA SOPRANO A TRAVÉS DE LOS PERÍODOS DE LA HISTORIA MUSICAL*”. El repertorio fue escogido en base a los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, y parámetros sugeridos para presentar el trabajo de grado.

Las piezas escogidas serán tratadas, por orden cronológico siguiendo cinco de los períodos de la historia musical: Barroco, Clásico, Romanticismo, Impresionismo y por último contemporáneo.

Esta investigación comprende el ámbito histórico con un resumen biográfico sobre los aspectos relevantes de la vida de los compositores, sus estudios musicales, logros de los compositores y estilos de composición según cada período. También se tratarán sus composiciones desarrollando puntos como: La fecha de composición de las obras, ambiente o estilo de vida sociocultural en el que fueron compuestas y se detallara la sinopsis y aspectos relevantes de las obras musicales.

En cuanto al análisis musical, se examinarán las piezas de forma descriptiva, a manera de orientar al lector en cuanto a los principales aspectos musicales relacionados con los diversos estilos, formas, procesos armónicos de relevancia a nivel estructural, morfología de la melodía entre otros aspectos, cuya valoración es relevante con el fin de lograr comprender las obras que estaré interpretando.

El último capítulo de esta monografía se tratará sobre los detalles del proceso de creación de mi trabajo de grado, pero esta vez enfocado en el recital de graduación, como por ejemplo proceso de elección de repertorio, orden en el que se estudiaron las piezas y el porqué de este orden; también se especificará el método de estudio que utilicé con cada una de las piezas, como también se explicará el proceso de montaje del recital.

CAPÍTULO 1

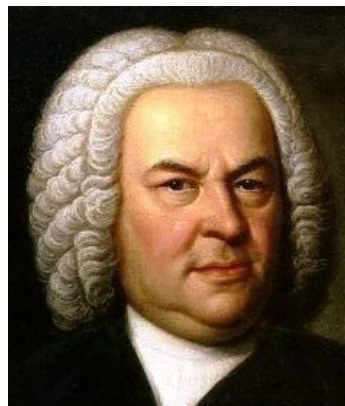
PERIODO BARROCO

JOHANN SEBASTIAN BACH – “*AUS LIEBE WILL MEIN HEILAND STERBEN*”,

PASIÓN SEGÚN SAN MATEO BWV 244 (49).

1.1 Resumen biográfico del compositor.

Johann Sebastian Bach¹ (1685 -1750) fue un compositor, músico, director de orquesta, maestro de capilla, cantor y profesor alemán del período barroco. Fue el miembro más importante de una de las familias de músicos más destacadas de la historia, con más de 35 compositores famosos: la familia Bach. Su fecunda obra es considerada la cima de la música barroca; destaca en ella su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, además de la síntesis



de los diversos estilos nacionales de su época y del pasado. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto² y fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos, tales como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Félix Mendelssohn, Robert Schumann y Frédéric Chopin, entre muchos otros. Entre sus obras más conocidas se encuentran los Conciertos de Brandeburgo, El clave bien temperado, la Misa en si menor, la Pasión según San Mateo, El arte de la fuga, Ofrenda musical, las Variaciones Goldberg, la Toccata y fuga en re menor, varios ciclos de cantatas (entre ellas las célebres *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140 y *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147), el Concierto italiano, BWV 971, la Obertura en estilo francés, BWV 831, las Suites para violonchelo solo, las Sonatas y partitas para violín solo, los Conciertos para teclado y las Suites para orquesta³, entre otras.

Acerca de la obra

La Pasión según San Mateo, BWV 244. (título original en latín: *Passio Domini Nostri J. C. Secundum Evangelistam Matthaeum*, en alemán: *Matthäus-Passion*). Presenta el sufrimiento y la muerte de Cristo según el evangelio de San Mateo. Con una duración de más de dos horas y media (en algunas interpretaciones incluso más de tres horas), es la obra más extensa del compositor. La Pasión según San Mateo consta de dos grandes partes conformadas por 68 números. El texto del evangelio de San Mateo, capítulos 26 y 27, es cantado literalmente

¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach

² Comellas, José Luis (1995). Nueva historia de la Música, pág. 165. Ediciones internacionales Universitarias

³ Martínez Miura, Enrique (1998). Bach Obra Completa Comentada. Peninsular Publishing Company.

por un evangelista, y las personas de la trama (Cristo, Judas, Pedro, etc.) por los demás solistas. Alrededor del texto bíblico se agrupan coros, corales, recitativos y arias con la intención de interpretar el texto. El aria que forma parte del repertorio de mi recital, *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (que puede traducirse al español como “Por amor va a morir mi salvador⁴”) pertenece a la segunda parte de la obra. Concebida para ser cantada por una soprano con el acompañamiento de una flauta y dos *Oboe da Caccia*, esta destaca como una obra frecuente en el repertorio barroco de la voz soprano.

Aus liebe will mein Heiland sterben

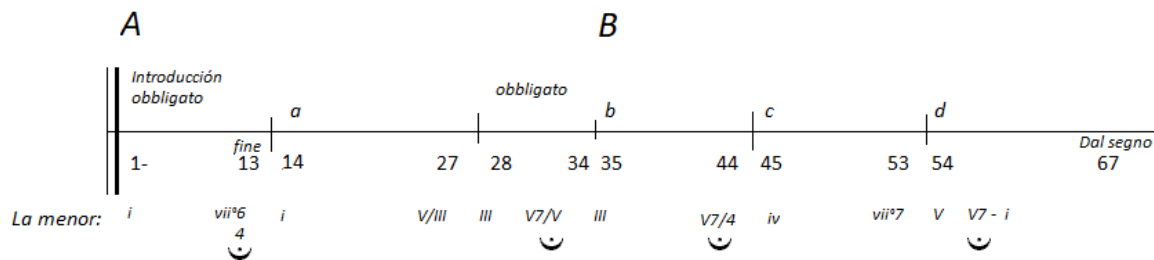
<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
Aus liebe will mein heiland sterben von einer Sünde weiss er nichts, dass das ewige Verderben und die Strafe des Gerichts nicht auf meiner Seele bliebe.	<i>Por amor está dispuesto a morir mi salvador Aunque de pecados nada sabe, nada Para que de la eterna perdición y el castigo del juicio No permanezca en mi alma</i>

1.2 Análisis descriptivo de la obra: Aria “Aus Liebe Will mein Heiland sterben (Pasión según San Mateo).

Tonalidad	La menor
Compás	$\frac{3}{4}$
Andamento	<i>No especificado</i>
Forma	<i>Aria da capo</i>



Diagrama Estructural



⁴ <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV244-Spa7.htm>

Sección A, compases 1-34

Introducción, compases 1-13: En estos primeros compases, el aria inicia con un *obbligato*⁵, el cual es ejecutado por la flauta. Este *obbligato* es de suma importancia, puesto que a lo largo del desarrollo de la obra desarrollará un contrapunto junto con la voz solista. Este tipo de desarrollo es común en la obra de Bach.

Nº 58. Aria.
CORO I.



The image shows the beginning of the Aria, labeled 'Nº 58. Aria. CORO I.'. It features a flute part in the upper staff and a basso continuo part in the lower staff. The flute part starts with a staccato marking and a series of eighth notes. The basso continuo part consists of chords and single notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

En cuanto al diseño melódico, la flauta inicia con anacrusa sobre la tónica, y este inicio será replicado en la mayoría de las entradas de solista a lo largo de la obra. En cuanto al resto de los instrumentos implicados en el acompañamiento, también juegan rol relevante por los siguientes motivos a destacar:

- 1- Ritmo armónico: será marcado de forma constante y estable a lo largo de la obra.



The image shows a musical score for the basso continuo part, marked 'staccato'. It consists of a series of chords and single notes, illustrating the harmonic rhythm. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- 2- Motivo recurrente con función de extensión cadencial, que sirve como referencia de entrada de un nuevo verso o idea temática.



The image shows a musical score for a vocal line and a basso continuo part. The vocal line has the lyrics: "be, aus Lie - be, aus Lie.be will m". The basso continuo part is marked 'V. A. 11.'. A red box highlights a specific motif in the basso continuo part, which is a series of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ejemplo de dicho motivo, compases 16-18

⁵ En la música del Barroco y del Clasicismo este calificativo suele ir acompañando al nombre de un instrumento o voz y se utiliza para describir que su empleo se considera indispensable en la interpretación.

Como último punto relevante a destacar en esta sección, en el compás 11 encontramos un punto de reposo cadencial (marcado con una fermata) que funcionará como una inflexión importante a lo largo del aria.



Episodio temático a, compases 14-28: La entrada del primer verso por parte de la voz ocurre en el compás 14 con anacrusa, sobre el acorde de tónica.



La voz desarrollará el texto de manera melismática, por lo que la respiración jugará un papel importante para poder controlar las largas frases que se van presentando a lo largo de la obra.

En el compás 18 encontramos la segunda mitad de la frase, con inicio anacrúsico sobre la subdominante. Nótese como la mano izquierda en el piano introduce el motivo anteriormente mencionado que marca la entrada de un nuevo material temático o desarrollo del texto.



En los compases 21-24, encontraremos secuencias del texto “*Aus liebe Will mein Heiland sterben*”, con distintas variaciones rítmicas y de naturaleza melódica. Este verso finaliza al

llegar al reposo cadencial del compás 24, sobre el séptimo grado. Luego de este punto, aparece por primera vez la segunda parte del verso, “*von einer Sünde weisser nicht*”, sobre el acorde de tónica. Cabe destacar que la introducción de este nuevo verso es desarrollada de manera silábica siendo la melodía embellecida a través de mordentes y apoyaturas. En cuanto al acompañamiento, se encuentra sustentada por motivo de saltillos mencionado anteriormente que da paso a un breve episodio modulante que nos llevará por medio de dominantes secundarias hacia una tonalización en la tonalidad secundaria de Do mayor, en el compás 28.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the lyrics "ben, von ei - ner Sünde weisser nichts, nichts, von". A red rectangular box highlights the vocal entry, and a blue rectangular box highlights the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "ei - ner Sün.de weiss er nichts,". A green rectangular box highlights the piano accompaniment in this system.

A partir del compás 28, el acompañamiento retomará la función ya expuesta en la introducción, en la que la flauta inicia un episodio en el cual retoma el *obbligato*, ahora en una tonalidad mayor, que sirve como cierre de la sección A e inicio de la siguiente sección, luego de concluir con cadencia auténtica sobre Do mayor.

The image shows a piano accompaniment score. A red rectangular box highlights a specific chord in the piano part, which is labeled "Dominante de DO".

Sección B, compases 35-67.

Episodio temático b, compases 35-44: Este episodio, cuya entrada del solista tiene inicio acéfalo sobre el acorde de Do (que está funcionando como centro tonal pasajero).

En esta nueva entrada, la voz introduce la siguiente estrofa del texto de esta aria, “*Dass das ewige Verderben, Und die strafe des gericht, nicht auf meiner Seele bliebe*”. (para que la eterna perdición y el castigo del juicio no caigan sobre mi alma⁶). En este contexto, podemos resaltar la inestabilidad tonal debido a que, en cada nota larga sostenida por la voz, el acompañamiento haciendo uso de los recursos que ya explicamos en la descripción de la introducción, visita tonalidades como Fa mayor, Si bemol mayor, Sol menor, con el fin de reposar en La mayor, que tendrá la función de dominante de Re menor, desde donde se va desarrollar el siguiente episodio.

⁶ <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV244-Spa7.htm>

mei - - - ner See - le - - - blie - - - be. Aus Lie -

Episodio temático c, compases 45-53: En este episodio, que es una recapitulación de la primera estrofa (*Aus liebe*), consta de inicio anacrúsico sobre re menor, centro tonal de este episodio. En este episodio, la voz desarrolla el texto utilizando notas sostenidas, canto silábico y melismático, creando un contraste con la introducción previa de este verso.

- be, aus Lie - - - - - be will mein Heiland ster - - - - - ben,

A nivel armónico, en esta sección podemos decir que se inicia una retransición a la tonalidad principal, puesto que concluye con un reposo armónico sobre el acorde de Sol# menor con séptima disminuida, que no es más que una la sensible de la tonalidad de la menor.

Episodio temático d, compases 54-67: este es el último episodio temático del aria, y en la voz presentará el texto completo del aria. Tiene inicio anacrúsico sobre el acorde de Mi mayor, que en este punto va a retomar su función de dominante de la menor, no sin antes

agregar mayor tensión y dramatismo a la composición a través de préstamos modales (compases 54-55):

Y utilizar la dominante de la dominante (compases 56-57) donde se da el reposo cadencial y se define el regreso a la tonalidad de la menor.

148

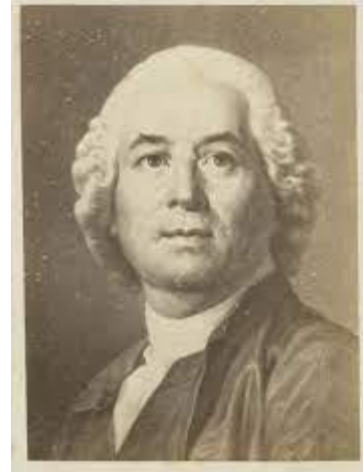
Los compases 54-61 sirven como extensión cadencial, en donde la voz recita por última vez el último verso del texto y el acompañamiento hace uso de los recursos melódicos anteriormente mencionados para ir al *dal segno*, un salto que nos llevará de vuelta a la introducción como sección de cierre donde concluye esta aria en el compás 13 (*fine*),

CAPÍTULO 2
PERIODO CLÁSICO

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK – “*GLI SGUARDI TRATTIENNI*”
ORFEO ED EURIDICE, WQ. 30.

2.1 Resumen biográfico del compositor.

Christoph Willibald Gluck, desde 1756 caballero de Gluck (Ritter von Gluck, en alemán), (Erasbach, 2 de julio de 1714-Viena, 15 de noviembre de 1787) fue un compositor alemán. Es considerado uno de los compositores de ópera más importantes del Clasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII.



Reformó completamente la ópera eliminando las arias da capo, suprimiendo los extensos recitativos secos con clavecín y reemplazándolos por recitativos acompañados por la orquesta, prescindiendo de los castrati y otorgando una mayor relevancia a la trama argumental de las obras⁷. Entre sus obras mayor valoradas se encuentran *Orfeo ed Euridice* (1762) y *Alceste* (1767) estrenadas en Viena e *Iphigénie en Áulide* (1774), *Armide* (1777) y *Iphigénie en Tauride* (1779) estrenadas en la Ópera de París.

Mantuvo una rivalidad con el compositor italiano Niccolò Piccinni conocido como la Querrela de gluckistas y piccinnistas.

Acerca de la obra

Orfeo y Eurídice (título original en italiano, *Orfeo ed Euridice*; en francés, *Orphée et Eurydice*) es una ópera en tres actos del compositor alemán Christoph Willibald von Gluck, con libreto de Raniero di Calzabigi, que data de 1762 y basada en el mito de Orfeo. Perteneció al género de azione teatrale (acción teatral), que implica que la ópera se basa en un tema de la mitología y utiliza danzas y coros. La pieza se estrenó en Viena el 5 de octubre de 1762.

Durante la segunda escena del primer acto, encontramos el aria que forma parte de mi recital, “Gli Sguardi Trattieni”. *Amor*, dios del amor, aparece con la palabra de que Júpiter, compadeciéndose de Orfeo, le permitirá descender al país de los muertos para recuperar a Eurídice. Para hacer este juicio más difícil, Orfeo no debe mirar a Eurídice ni explicar por

⁷ Alier, Roger (2002). «II. La gran expansión de la ópera». Historia de la ópera. Barcelona: Ma Non Troppo

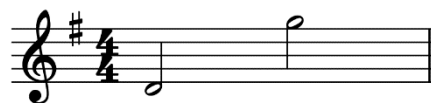
qué está prohibido mirar. De lo contrario, la perderá para siempre ("Gli Sguardi Trattieni"). Orfeo está de acuerdo y comienza su viaje⁸.

Gli sguardi trattieni

<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<p><i>Gli sguardi trattieni, Affrena gli accenti, Rammenta che peni, Che pochi momento Hai tu da penar. Sai pur che talora Confusi, tremanti, Con chi gl'innamora, Son ciechi gli amanti, Non sanno parlar;</i></p>	<p><i>Contén tus miradas Refrena tu lengua Recuerda Cuan cortos son los momentos Que aun haz de sufrir Tú sabes que a veces Confusos y temblorosos son Ante quien los enamora Los amantes son ciegos No aciertan a hablar</i></p>

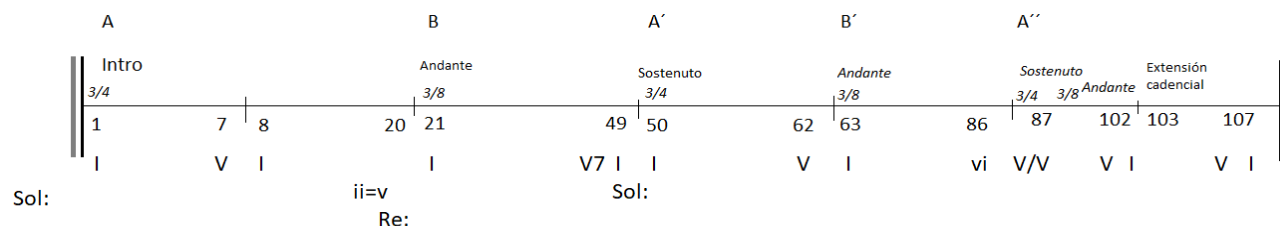
2.2 Análisis descriptivo de la obra: *Gli Sguardi Trattieni (Aria de Amor)*, de la ópera *Orfeo y Eurídice* de *Christoph W. Gluck*.

Tonalidad	<i>Sol mayor</i>
Compás	$\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{8}$
Andamento	<i>Sostenuto - Andante</i>
Forma	<i>Rondo A-B-A-B-A</i>



Tesitura de la voz empleada en la obra

Diagrama estructural



⁸ <https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/orfeo-ed-euridice>

Sección A, Compases 1-20

Introducción, compases 1-7: En esta introducción se presenta por primera vez el tema del aria de Amor, un tema caracterizado por su carácter lírico. El tema consta de un inicio anacrúsico sobre el acorde de tónica y concluye con cadencia auténtica perfecta sobre el acorde de tónica en el compás 7.



The image shows a musical score for the introduction of the aria, measures 1-7. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (f) dynamic marking. The melody starts with an anacrusis (two eighth notes) and concludes with a perfect authentic cadence on the tonic chord in measure 7.

A nivel armónico, cabe recalcar que esa introducción nos presenta una progresión armónica que será la columna vertebral de la composición (I-V-vi/I-IV-I-V-I), así como el ritmo armónico que será característicos de cada de las presentaciones de la sección A.

Compases 8-20, tema A, por Amore.

Encontramos la primera entrada de la voz en esta aria. Como ya hemos mencionado, se caracteriza por el inicio anacrúsico sobre el acorde de tónica. La voz continúa el desarrollo temático hasta el compás 18.



The image shows a musical score for the first entry of the voice, measures 8-20. It is written in G major and 3/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with an anacrusis and is accompanied by a piano accompaniment. The lyrics are: "sguar - di trat - tie - ni, af - fre - na gli ac - cen - ti, ram - meq - ta, se pe - - ni, che". The piano accompaniment features a harmonic progression of I-V-vi/I-IV-I-V-I.

Los compases 19 y 20, sirven como extensión cadencial, y a nivel armónico a través del uso de dominantes secundarias (progresión iniciada desde el compás 16) una tonalización hacia la tonalidad de Re mayor, en la cual se desarrollará la siguiente sección.

*ii*6 *V* *I* *ii*(*V*) *V* *I* *ii* *V*
 Re: *I* *IV* *v* *I*

Sección B, Compases 21-49: Esta sección presenta diversos contrastes con relación a la anteriormente descrita. Primeramente, encontramos un cambio en la métrica, de $\frac{3}{4}$ a $\frac{3}{8}$, el cambio de andamento a andante. A nivel melódico, el ritmo nos recuerda al de una danza renacentista. El tema presenta inicio anacrúsico sobre el acorde de re mayor (que tendrá la función de tónica en esta sección), y está sustentado por un acompañamiento de textura cordal cuyo ritmo armónico cuenta también con el carácter bailable anteriormente mencionado, que juega con una sencilla progresión I-V-I. La dinámica “piano-forte” también es un rasgo significativo.

21 Andante

sai che ta - lo - ra smar - ri - ti, tre - man - ti con , chi gl'in - na -

A través de esta sección la melodía desarrolla a través de secuencias sustentadas por la progresión anteriormente mencionada. En el compás 26 encontramos más cambios de dinámica que aumentan el dramatismo y la expresión. En el compás 30, encontramos un

reposo o pausa cadencial sobre el acorde de dominante, que significa una inflexión significativa en este punto de la obra.

Luego de este punto de reposo, la voz desarrolla la melodía por medio de secuencias, siendo oportuno resaltar la curvatura melódica que asciende progresivamente y aprovecha las características tímbricas del registro medio-agudo de la voz. Cabe también resaltar el uso de apoyaturas como recurso ornamental que embellece la melodía.

A nivel de progresiones armónicas, esta sección aprovecha la fórmula descrita en introducción, y el desarrollo temático por la voz concluye en el compás 44 con cadencia auténtica sobre el acorde de tónica. Del compás 45 al 49 encontramos una extensión cadencial que acentúa la conclusión de la sección B.

Sección A', Compases 50-62: Esta sección regresa súbitamente a la tonalidad principal, y es una recapitulación de la sección anterior que conserva casi por completo su similitud con la primera aparición de A. (en los compases 51 y 53, en el primer tiempo aparecen dos corcheas en lugar de un saltillo).

Sección B', compases 63-86: Esta sección es una réplica de la anterior, con la diferencia de que no hay tonalización a la dominante, sino que se desarrolla sobre la tónica.

Encontramos puntos de reposo en los compases 72, 80 y 86, siendo este último una cadencia de engaño (V-vi) sobre la cual concluirá esta sección. El acorde de sol que aparece en el tercer tiempo del compás servirá como pivote para una tonalización hacia re mayor.

Sección A'', compases 87-107

Esta última sección de esta aria presenta algunas diferencias con sus predecesoras que describiremos a continuación.

87 **Sostenuto**

Gli sguar - di trat - tie - ni - sf - fre - na gli ac-

Con respecto a la entrada del tema, es el acompañamiento quien introduce una frase antecedente a la que la voz responde, con inicio anacrúsico sobre el acorde de La mayor, que en este punto tiene función de dominante. A partir de este punto, apreciaremos un movimiento armónico de gran sencillez y belleza que nos lleva de regreso a la tónica.

94 **Andante**

- cen - ti. che po - chi mo - men - ti hai più da pe - nar, - che po - chi mo-

En el compás 99 inicia una extensión cadencial que acentuará el carácter conclusivo de la obra.

100

- men - ti, hai più da pe - nar!

WOLFGANG AMADEUS MOZART – *“DOVE SONO I BEI MOMENTI”*
LE NOZZE DI FIGARO, KV 492.

2.3 Resumen biográfico del compositor.

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (1756-1791), más conocido como **Wolfgang Amadeus Mozart**, fue un compositor, pianista, director de orquesta y profesor del antiguo Arzobispado de Salzburgo (anteriormente parte del Sacro Imperio Romano Germánico, actualmente parte de Austria), maestro del Clasicismo, considerado como uno de los músicos más influyentes y destacados de la historia.



La obra mozartiana abarca todos los géneros musicales de su época e incluye más de seiscientas creaciones, en su mayoría reconocidas como obras maestras de la música sinfónica, concertante, de cámara, para fortepiano, operística y coral, logrando una popularidad y difusión internacional.

En su niñez más temprana en Salzburgo, Mozart mostró una capacidad prodigiosa en el dominio de instrumentos de teclado y del violín. Con tan solo cinco años ya componía obras musicales y sus interpretaciones eran del aprecio de la aristocracia y realeza europea. A los diecisiete años fue contratado como músico en la corte de Salzburgo, pero su inquietud le llevó a viajar en busca de una mejor posición, siempre componiendo de forma prolífica. Durante su visita a Viena en 1781, tras ser despedido de su puesto en la corte, decidió instalarse en esta ciudad, donde alcanzó la fama que mantuvo el resto de su vida, a pesar de pasar por situaciones financieras difíciles. En sus años finales, compuso muchas de sus sinfonías, conciertos y óperas más conocidas, así como su Réquiem. Las circunstancias de su

temprana muerte han sido objeto de numerosas especulaciones y elevadas a la categoría de mito.

Según críticos de música como Nicholas Till⁹, Mozart siempre aprendía vorazmente de otros músicos y desarrolló un esplendor y una madurez de estilo que abarcó desde la luz y la elegancia, a la oscuridad y la pasión —todo bien fundado por una visión de la humanidad «*redimida por el arte, perdonada y reconciliada con la naturaleza y lo absoluto*». Su influencia en toda la música occidental posterior es profunda; Ludwig van Beethoven escribió sus primeras composiciones a la sombra de Mozart, de quien Joseph Haydn escribió que «*la posteridad no verá tal talento otra vez en cien años*».

Acerca de la obra

El Aria “*Dove Sono i bei momenti*” (Cantada por la Condesa de Almaviva) es un aria que se encuentra en la mitad del tercer acto de la célebre ópera “*Le nozze di Figaro*”, compuesta por **Wolfgang Amadeus Mozart** con libreto de **Lorenzo Da Ponte**. La trama se desarrolla en el palacio del Conde y la Condesa Almaviva, en las cercanías de Sevilla, España, a finales del siglo XVIII.

En el Acto III, observamos al Conde frustrado una vez más en sus planes para seducir a Susanna. Hasta hace un momento, había pensado que la tenía entre sus garras. Pero un comentario escuchado por casualidad a Fígaro revela la verdad del asunto: está siendo conducido por el proverbial sendero del jardín. Se enfurece porque ahora les corresponde el castigo, que Figaro y Susanna nunca podrán casarse, y que los simples sirvientes nunca se

⁹ Till, Nicholas (1994). *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. W. W. Norton & Company.

interpondrán en el camino de su placer ("*Hai già vinta la causa... Vedrò mentr'io sospiro*").

En marcado contraste con su furia y sus bramidos, la tranquila y refinada condesa canta otro exquisito soliloquio sobre su infeliz matrimonio ("*Dove Sono*")¹⁰.

Dove sono i bei momenti

<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<p><i>Recitativo</i> <i>E Susanna non vien!</i> <i>Sono ansiosa di saper</i> <i>come il Conte accolse la proposta</i> <i>Alquanto ardito il progetto mi par,</i> <i>E ad uno sposo si vivace e geloso!</i> <i>Ma che mal c'è?</i> <i>Cangiando i miei vestiti con quelli di</i> <i>Susanna,</i> <i>E suoi co'miei</i> <i>Al favor della notte.</i> <i>Oh, cielo! a qual umil stato fatale</i> <i>Io son ridotta da un consorte crudel!</i> <i>Che dopo avermi con un misto inaudito</i> <i>D'infedeltà, di gelosia, di sdegno!</i> <i>Prima amata, indi offesa, e alfin tradita,</i> <i>Fammi or cercar da una mia serva aita!</i></p> <p><i>Aria</i> <i>Dove sono i bei momento</i> <i>Di dolcezza e di piacer?</i> <i>Dove andaro i giuramenti</i> <i>Di quel labbro menzogner?</i> <i>Perchè mai, se in pianti e in pene</i> <i>Per me tutto si cangiò,</i> <i>La memoria di quel bene</i> <i>Dal mio sen non trapassò?</i> <i>Ah! se almen la mia costanza,</i> <i>Nel languire amando ognor,</i> <i>Mi portasse una speranza</i> <i>Di cangiar l'ingrato cor!</i></p>	<p><i>Recitativo</i> <i>¿Y Susanna no viene?</i> <i>Estoy ansiosa de saber</i> <i>Como el conde acoge la propuesta</i> <i>Un tanto audaz me parece el proyecto</i> <i>¿Con un esposo tan vivaz y celoso!</i> <i>¿Pero qué mal hay?</i> <i>Cambiando mi vestido, con el de Susanna</i> <i>Y el suyo con el mío</i> <i>Al favor de la noche</i> <i>A que humillante estado fatal</i> <i>¿Oh cielos! ¿He sido reducida por un</i> <i>esposo cruel!</i> <i>Que después de haberme, con una mezcla</i> <i>inaudita</i> <i>De infidelidad, de celos, de desdenes</i> <i>Primero amada, después ofendida y al</i> <i>final traicionada,</i> <i>¿Me obliga ahora a buscar ayuda en una</i> <i>criada!</i></p> <p><i>Aria</i> <i>¿Dónde están esos bellos momentos?</i> <i>De dulzura y placer</i> <i>Donde estarán los juramentos</i> <i>De aquellos labios mentirosos</i> <i>Por qué pues entre llantos y penas</i> <i>Para mí todo cambió</i> <i>Las memorias de aquel amor</i> <i>De mi pecho no se han borrado</i> <i>¿Ah! Si al menos mi constancia</i> <i>En desfallecer de amor</i> <i>Me diera una esperanza</i> <i>De cambiar su ingrato corazón</i></p>

¹⁰ <https://nac-cna.ca/en/event/notes/18724>

2.4 Análisis descriptivo de la obra: “Dove Sono” (Acto III° - Las bodas de Fígaro).

La condesa Almaziva lamenta, en un recitativo inicial, que su marido se haya vuelto mujeriego y que deba depender de la ayuda de su doncella para manipularlo. En el aria ella recuerda con serenidad momentos de amor, y espera, con creciente agitación, que su persistencia haga que él la ame de nuevo¹¹.

Nº 19. Recitativ und Arie.

Andante.

Gräfin (kommt durch den Mittelbogen von rechts).

Und Su-sanne kommt nicht? Ach! was heißt das? Wüßt ich nur, wie mein Gat-te den
E Su-sanna non vien? So-no ansio - sa di sa - per, come il Conte ac-

Str. Quart.

mf *p*

El recitativo está acompañado por cuerdas, y la orquesta en el aria destaca oboes y fagotes.

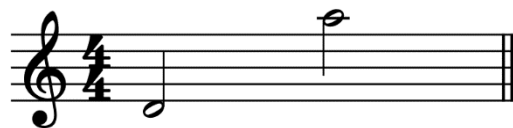
El recitativo: “E Susanna non vien! Sono ansiosa di saper come il Conte accolge la proposta”

(;Susanna no ha venido! Estoy impaciente por saber qué dijo el Conde a su propuesta) está

marcado como Andante. Las cuerdas se mueven con motivos animados cuando hace una

pausa.

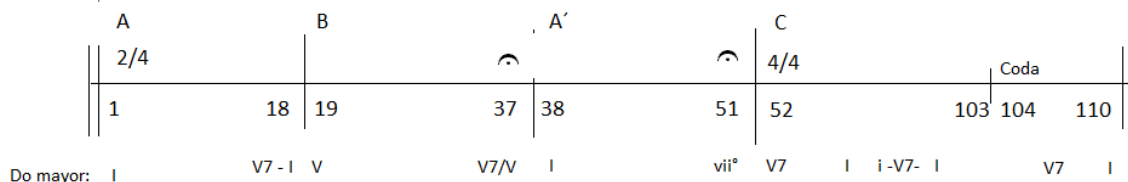
<i>Tonalidad</i>	<i>Do mayor</i>
COMPÁS	2/4
ANDAMENTO	<i>Andantino</i>
FORMA	<i>Rondo A-B-A-C</i>



Tesitura de la voz empleada en la obra

¹¹ Moberly, Robert; Raeburn, Christopher (1965). "Mozart's Figaro: The Plan of Act III". *Music & Letters*. 46 (2): 134–136

Diagrama estructural



Sección A, compases 1-18: La voz introduce el tema de la sección con inicio tético sobre el acorde de tónica.

Arie. 161
Andantino.

La textura del acompañamiento es de tipo cordal, cabe destacar la dinámica y la articulación en los violines, mientras que las dobles cañas embellecen el final de cada frase con delicados motivos melódicos. En cuanto a la armonía, en esta sección encontramos progresiones de tónica y dominante que van en consonancia con lo que expresa el drama que se desarrolla, el recuerdo de la melancólica Condesa que se pregunta dónde quedaron los bellos momentos de dulzura y placer.

Esta sección está formada por dos frases que forman un periodo paralelo simétrico. La cuarta de las semifrases contrasta rítmicamente con su antecesora (la segunda semifrase del primer periodo) y es la que otorga el carácter conclusivo a la sección con cadencia auténtica perfecta sobre la tónica.

Lie - be nur ge - weiht, treu - er Lie - be nur ge - weiht!
 lab - bro men - zo - gner, di quel lab - bro men - zo - gner!

Sección B, compases 19-37: La sección inicia con un breve pasaje transitorio, que marca una tonalización súbita a la dominante.

Lie - be nur ge - weiht, treu - er Lie - be nur ge - weiht!
 lab - bro men - zo - gner, di quel lab - bro men - zo - gner!

Ob. Fag. Hörn.

Sol: I V IV₆ V I

El verso inicia con anacrusa en el compás 21, sobre el acorde de dominante, e iniciará un episodio de desarrollo melódico en el cual cada vez que la voz introduzca un verso, lo hará en una tonalidad distinta por medio de la tonalización. (Sol menor, Si bemol, do menor etc.) que regresa en el compás 27 por medio de una cadencia sobre la dominante de la dominante hacia Sol mayor.

noch für den Ver - brecher dieses Herz so zärt - lich spricht, dieses
mai se in pianti e in pene per me tut - to si can - giò, per me

V7 sol m: V7/III III

Cabe destacar que en esta sección encontramos un cambio en el ritmo armónico lo que contrasta con la sección anterior al agregar más movimiento a la sección.

En el compás 28 con anacrusa, se introduce una nueva idea melódica en unísono con las cuerdas. Esta idea es un periodo modulante que marca la retransición a “A”. Cabe mencionar las apoyaturas que agregan color y embellecen la melodía y la armonía.

Herz so zärt - lich spricht! Schone sei - ner, gro - ßer Rii - cher, strafe sei - nen Meineid
tut - to si can - giò, la me - mo - ria di quel be - ne dal mio sen non tra - pas -

En el compás 32 con anacrusa las dobles cañas realizan un dialogo basado en la secuencia del motivo anteriormente mencionado que constituye la segunda frase del periodo modulante, que usando el segundo grado como pivote nos lleva un reposo cadencial en el compás 36 con cadencia auténtica al acorde de Sol mayor.

n.
nicht! Gro-ßer Rä-cher, strafe sei-nen Mein-eid nicht!
sò! la-me-mo-ria di quel ben-non tra--pas-so!

Ob.
Fl.
Cl.
Fag.
Quart.

Sección A', compases 38-51: En este punto encontramos una recapitulación de A, la cual es parcialmente igual a su antecesora. Sin embargo, en los compases 49-51 encontramos que la segunda frase del periodo queda inconclusa, dejando un reposo cadencial sobre el acorde de dominante que afirma esta ausencia de resolución.

Fl.
hin sind je-ne Ro-sen-stun-den, treu-er Lie-be nur ge-weiht!
do-ve an-da-ro i giu-ra-men-ti di quel lab-bro men-zo-gner!

Ob.
Hörn.
Quart.

Esto es porque el compositor quiere crear una tensión no resuelta que dará paso al inicio de la sección C, de forma súbita.

Sección C, compases 52-110: como es de costumbre en la forma Rondó, la sección C será contrastante y presentará muchos cambios en relación con las secciones anteriores. El primer cambio que podemos mencionar es el cambio de métrica de 2/4 a 4/4. La primera idea temática de esta sección se encuentra del compás 53 con anacrusa hasta el compás 63 y se constituye de un periodo asimétrico.

Allegro.

Lie-be, führ ach! aus Er-bar-men, ihn an mei-ne Brust zu-rück, stehst du
 Ah se al-men la mia co-stan-za nel lan-gui-re a-mando o-gnor, mi por-

Quart. *p*

V7 i V7 i

A lo largo de esta Aria, Mozart a utilizado el recurso del cambio de modo en el acorde de tónica (lo podemos apreciar en el compás 55). En esta sección, la condesa reflexiona sobre lo que pudo causar el distanciamiento de su amado, y muestra la esperanza de volver a recuperar ese amor que alguna vez vivió. Es en este contexto que, para expresar estas diferentes emociones Mozart aprovecha el recurso anteriormente mencionado.

Desde el tercer tiempo del compás 56 encontramos la última frase de esta sección, la cuales es muy vivaz y alegre porque habla de la esperanza de la condesa. En este punto el acompañamiento tiene una textura cordal.

mir nicht bei, mir Ar-men, o dann stirbt mein gan-zes Glück, o dann stirbt mein
 tus-se u-na spe-ran-za, di can-giar l'in-gra-to cor, di can-giar l'in-

ob.

Concluye con cadencia auténtica sobre el acorde de tónica en el compás 63.

Luego de la breve transición orquestal (compases 63-76) inicia el segundo grupo temático de la sección.

Gn.
 Lie - - be, führ ach! aus Er - bar - men,
 Ah se al - men la mia co - stan - za,
 Quart. *f* Tutti. *p*
 Ob. *p*
 Fag.

Basándose en esta nueva idea, inicia un dialogo entre solista y orquesta, en el cual las dobles cañas responden a la voz. Esto se repite nuevamente en los compases 71-73 y, en este mismo compás encontramos la frase consecuente, sobre el acorde de menor (coincidiendo con la expresión de tristeza de la condesa).

Gn.
 mei - ne Brust zu - rüick,
 gui - re a - man - do o - gnor.

En el tercer tiempo del compás 76 se retoma el primer tema de esta sección, para poner fin al desarrollo temático.

in.
 mei - ne Brust zu - rüick, stehst du mir nicht bei, mir Ar men! o dann
 gui - re a - man - do o - gnor, mi por - tas - se u - na spe - ran - za, di can -

En el compás 81 se da inicio a la sección de cierre del Aria, en la cual la voz y la orquesta desarrollan un diálogo temático.

Gn.
stirbt mein gan-zes Glück! Lie be, führ ihn, ach! aus Er - barmen, an mein
giar l'in - gra - to cor! mi por - tas - se, u - na spe - ran - za, di can -

Ob.
Flg.
Hörn.

En el punto climático de esta sección la voz desarrolla material temático en el extremo superior de la tesitura de la voz.

Gn.
Herz zu - rüch, an mein Herz
giar l'in - gra - to cor, di can - giar

Ob.
Flg.
Quart.

En el compás 93 con anacrusa inicia una sección que podemos considerar una extensión, en la que la voz repite los últimos versos del texto de la canción, llegando a un punto climático en el compás 101 y terminando en 103 con cadencia auténtica sobre la tónica.

Gn.
an mein Herz zu - rüch!
cor, l'in - gra - to - cor!

cresc.
f' Tutti sf'

La coda inicia en el compás 103 y la misma aprovecha el motivo anteriormente presentado por la masa instrumental en la introducción de la segunda idea de la sección, creando un cierre operístico que concluye esta aria en el compás 110.

The image displays a musical score for piano and voice, specifically a coda section. The score is written in two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 103-107) features a vocal line with a *cresc.* marking and a piano accompaniment with a *f Tutti sf* marking. The second system (measures 108-110) continues the piano accompaniment with a *sf* marking. The score concludes with a double bar line in measure 110.

CAPÍTULO 3
PERIODO ROMÁNTICO
FRANZ SCHUBERT – “DER NEUGIERIGE” Y “DES BACHES WIEGENLIED”,
DEL CICLO DE CANCIONES “DIE SCHÖNE MÜLLERIN”, D 795.

3.1 Resumen biográfico del compositor

Franz Schubert (1797-1828) fue un compositor austriaco de los principios del Romanticismo musical, pero, a la vez, continuador de la sonata clásica siguiendo el modelo de Ludwig van Beethoven. A pesar de su corta vida, dejó un gran legado, que incluye más de seiscientas obras vocales seculares (principalmente lieder), siete sinfonías completas, música sacra, óperas, música incidental y gran cantidad de obras para piano y música de cámara. Entre sus obras



principales figuran el Quinteto *La trucha*, la Sinfonía *Inconclusa*, la *Sinfonía Grande*, las tres últimas *sonatas para piano* (D. 958, 959 y 960), la ópera *Fierrabras* (D. 796), la música incidental de la obra de teatro *Rosamunda* (D. 797) y los ciclos de canciones *La bella molinera* (D. 795) y *Viaje de invierno* (D. 911).

Die schöne Müllerin, es un ciclo compuesto por veinte canciones, la mitad con una forma estrófica simple, y van desde un optimismo alegre a la desesperación y la tragedia, desarrollando una serie de temas típicamente románticos: el amor, la espera, la decepción amorosa, la tristeza, la muerte, la búsqueda personal, el viaje, la naturaleza.

Al comienzo del ciclo, un hombre joven vaga alegremente por el campo. Llega a un arroyo, que sigue hasta el molino. Allí se enamora de una bella joven que trabaja allí, la "bella molinera" del título. Intenta impresionarla, pero su respuesta es ambigua. El joven es pronto sustituido en sus afectos por un cazador vestido de verde, el color de una cinta que él entregó a la muchacha. En su angustia experimenta una obsesión con el color verde, luego con una

fantasía de muerte en la que las flores nacen en su tumba, para expresar su amor eterno; en el lied Adelaide, de Beethoven, existe una fantasía similar. Al final, el joven, en su dolor por el amor no correspondido, probablemente se ahoga en el arroyo, aunque no queda demasiado claro si en efecto se suicida o se trata de una fusión espiritual entre el joven y el arroyo, el hombre y la naturaleza. En todo caso, es el arroyo quien lo consuela por el desamor que sufre. El último Lied es una canción de cuna cantada por el arroyo, en la que protege el apacible sueño del joven. Los últimos versos son "¡duerme sin tu alegría, duerme sin tu dolor! Se encumbra la luna llena, la niebla se disipa, y allá en lo alto, ¡cuán inmenso es el firmamento!"¹².

Acerca de la obra

"Der Neugierige", (Del ciclo de canciones "Die schöne Müllerin") es una canción expresiva y magistralmente compuesta que, a nivel narrativo abre con una pregunta musical ingeniosamente ejecutada en el acompañamiento: ¿Dime pequeño molino, me ama? Esta pregunta se representa musicalmente por un patrón ascendente que termina en un acorde disminuido. Sigue una segunda sección lenta y contemplativa mientras el molinero interroga al arroyo, representado como siempre por el patrón de arpegios del piano.

Der Neugierige

<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<i>Ich frage keine Blume, Ich frage keinen Stern, Sie können mir alle nicht sagen, Was ich erfähr' so gern</i>	<i>No le preguntaré a las flores No le preguntaré a las estrellas Ninguna de ellas puede decirme Lo que yo quiero saber</i>
<i>Ich bin ja auch kein Gärtner, Die Sterne stehn zu hoch;</i>	<i>Después de todo no soy un jardinero Las estrellas están muy altas</i>

¹² McLeish, K., y otros, La discoteca ideal de música clásica, Planeta, 1996.

<p><i>Mein Bächlein will ich fragen, Ob mich mein Herz belog.</i></p> <p><i>O Bächlein meiner Liebe, Wie bist du heut' so stumm! Will ja nur Eines wissen, Ein Wörtchen um und um.</i></p> <p><i>Ja, heisst das eine Wörtchen, Das andre heisset Nein, Die beiden Wörtchen schliessen Die ganze Welt mir ein.</i></p> <p><i>O Bächlein meiner Liebe, Was bist du wunderlich! Will's ja nicht weiter sagen, Sag', Bächlein, liebt sie mich?</i></p>	<p><i>Quiero preguntarle a mi arroyito ¿Si mi corazón se engaña?</i></p> <p><i>Oh, arroyito de mi amor ¿Por qué estás hoy tan silencioso? Solo quiero saber una cosa Una sola palabra nada más</i></p> <p><i>La palabra puede ser "Sí" Puede ser "No" Estas dos palabras Significan el mundo entero para mí</i></p> <p><i>Oh, mi querido arroyito ¡Qué maravilloso eres! No se lo diré a nadie ¿Dime arroyito, Ella me ama?</i></p>
--	---

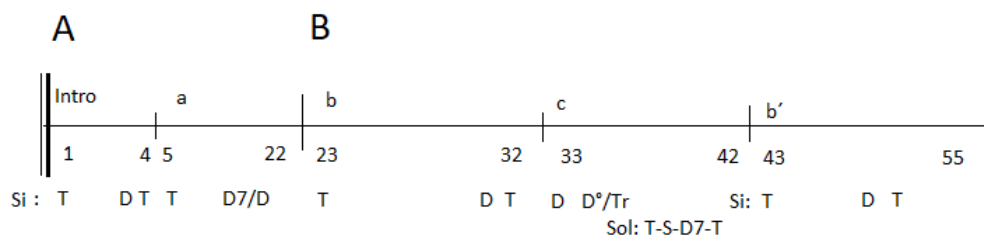
3.2 Análisis descriptivo de la obra "Der Neugierige" (Nº6, Die schöne Müllerin)

Tonalidad	<i>Si mayor</i>
Compás	<i>2/4</i>
Andamento	<i>Langsam (Lento)</i>
Forma	<i>Lied Binario A-B</i>



Tesitura empleada por voz durante la obra

Diagrama Estructural



Sección A, compases 1-22: Los primeros cuatro compases sirven como preludio a la entrada de la voz. Como hemos explicado anteriormente, el punto a resaltar en este compás es la tensión armónica del primer tiempo del segundo compás, que evoca el acto de indagar, aspecto importante plasmado en los versos de la obra.

PIANO.

En el compás 5 con anacrusa, encontramos la exposición de la primera estrofa por parte de la voz. Cabe recalcar la textura y ritmo armónico, en contratiempo y con una textura ligera. Esta entrada se realiza sobre el acorde de tónica. Las apoyaturas al final de las frases aportan a resaltar el carácter romántico de la composición.

flow-er, Blu-me. Nor of the stars in-quire, For no star or flow r can_ ich fra - ge kei - nen Stern, sie kön-nen mir al - le nicht

Este primer grupo temático consta de dos frases con relación antecedente-consecuente, por lo que forma un periodo paralelo simétrico.

Desde el compás 13 encontramos una repetición de este mismo material, con la diferencia de que será un periodo modulante, puesto que la segunda mitad tiene como intención reposar en la dominante de la dominante, proceso marcado por la inflexión cadencial.

gär'dner, The stars too far a - bove, My streamlet will I;
 Gärtner, die Ster - ne steh'n zu hoch; mein Bäch - lein will ich

La sección concluirá en el compás 20 con cadencia auténtica sobre la dominante de la dominante. Luego de esto el piano hará una extensión que sirve como transición modulante para la sección B, que retomará la tonalidad principal.

ask then, If blest will be my love? fra - gen, ob - mich mein Herz be - lög.

extensión (puente)

Sección B, compases 23-55: En esta nueva estrofa encontramos un cambio de métrica a $\frac{3}{4}$, así también como de andamento (Molto Lento). La voz exclama: “Bächlein, meiner Liebe, wie bist du hent so stumm!”, una exclamación hecha por el molinero al arroyo, y el piano simboliza el fluido cauce del arroyo a través de arpeggios en semicorchea.

Molto lento.

stream - let, dear - est stream - let, How dumb thou art to -
 Bäch - lein mei - ner Lie - be, wie bist du hent' so

pp

A nivel de análisis musical, podemos mencionar la exposición desde el compás 23 de la idea temática b, que el tema inicia con anacrusa sobre el acorde de tónica. En el compás 25 encontramos un préstamo modal, puesto que en este compás se visita la tonalidad homónima menor.

Molto lento.

stream - let, dear-est stream-let, How dumb thou art to -
 Bäch - lein mei-ner Lie - be, wie bist du heut' so

pp

Esta estrofa b, está conformada por un periodo asimétrico, puesto que, en la segunda mitad la frase es más larga que la anterior debido a la extensión de frase que tiene como objetivo reafirmar el carácter conclusivo en el compás 34, con cadencia auténtica sobre la tónica.

word then pry - thee_ say, One word then pry - thee_ say.
 Wört-chen um und_ um, ein Wört-chen um und_ um.

Estrofa c, compases 33-42: En esta estrofa podemos apreciar un contraste muy marcado a nivel de diseño melódico, recursos armónicos y textura del acompañamiento. A nivel narrativo, el molinero se pregunta si la respuesta a su pregunta es sí o no. Si es o no es amado, y nos dice como una de las dos palabras representa su dicha o su desgracia. El verso tiene inicio acéfalo sobre el acorde de dominante, y cabe mencionar que el acorde disminuido del

siguiente compás (la#dim7) sirve como pivote para visitar la tonalidad de Sol mayor, que será un centro tonal pasajero entre los compases 36-41.

One word is "yes," so pleas - ant, The o - ther word is
 „Ja," heisst das ei - ne Wört - chen, das an - d're hei - sset

la#m
dim7

"no," Each lit - tle word com - pris - ing My world of bliss or
 „Nein," die bei - den Wört - chen schlie - ssen die gan - ze Welt mir

cresc. *p*

Sol: T S D7/S S T S D7/S S T S T S T D7

Esta estrofa termina en el compás 41 con cadencia sobre el acorde de Sol mayor, que deja de ser el centro tonal a partir de este momento, ya que el piano se encargara de retomar el motivo del arroyo y llevarnos a una estrofa b' (b prima).

world of bliss or woe. 0
 gan - ze Welt mir ein. 0

p *pp*

Estrofa b', compases 43-55: Para concluir, la obra retorna al diálogo entre el molinero y el arroyo, siendo esta una repetición parcial de la estrofa b.

La diferencia principal radica en la extensión cadencial que encontramos entre los compases 49-51, que tiene como objetivo reafirmar el carácter conclusivo de la obra.

Concluye la estrofa con cadencia auténtica sobre la tónica en el compás 52, y la obra en el compás 55, donde el acompañamiento pasa el motivo del arroyo a la mano izquierda, y la textura cordal pasa a la mano derecha, creando así una sensación de reposo.

Este pasaje final se desarrolla sobre un pedal de tónica, sin embargo, armónicamente se visita la sensible y la dominante.

DES BACHES WIEGENLIED

Acerca de la obra

"Des Baches Wiegenlied" (del ciclo *"Die schöne Müllerin"*, D. 795). Este lied es el final del ciclo "La bella molinera". Es uno de los primeros ciclos de lieder completos de la época romántica, donde el compositor, siguiendo el hilo de una historia completa, utiliza diferentes registros musicales para explicar plenamente las peripecias sucesivas. La bella molinera ilustra, con Viaje de invierno, el apogeo de la música de cámara en el siglo XIX.

A nivel narrativo, esta canción nos evoca una canción de despedida dedicada al molinero de parte del arroyo, quien fue su compañero fiel durante sus andanzas y amoríos. Una canción estrófica plácida y relajada, esta canción de cuna idiomática es, por un margen considerable, la selección más larga del ciclo. La elección de Mi mayor, a un tritono de distancia de la canción de apertura, representa la gran distancia narrativa recorrida por el ciclo.

Des Baches wiegenlied

<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<p><i>Gute Ruh', gute Ruh'!</i> <i>¡die Augen zu!</i> <i>Wanderer, du müder, du bist zu Haus.</i> <i>Die Treu' ist hier,</i> <i>Sollst liegen bei mir,</i> <i>Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.</i></p> <p><i>Will betten dich kühl,</i> <i>Auf weichen Pfühl,</i> <i>In dem blauen krystallinen Kämmerlein.</i> <i>Heran, heran,</i> <i>Was wiegen kann,</i> <i>Woget und wieget den Knaben mir ein!</i></p> <p><i>Wenn ein Jagdhorn schallt</i> <i>Aus dem grünen Wald,</i> <i>Will ich sausen und brausen wohl um dich</i> <i>her.</i> <i>Blickt nicht herein,</i> <i>Blaue Blümelein!</i> <i>Ihr macht meinem Schläfer die Träume so</i> <i>schwer</i></p> <p><i>Hinweg, hinweg</i> <i>Von dem Mühlensteg,</i> <i>Böses Mägdelein, dass ihn dein Schatten</i> <i>nicht weckt!</i> <i>Wirf mir herein, Dein Tüchlein fein</i> <i>Dass ich die Augen ihm halte bedeckt!</i></p> <p><i>Gute Nacht, gute Nacht!</i> <i>Bis alles wacht,</i> <i>Schlaf' aus deine Freude, schlaf' aus dein</i> <i>Leid!</i> <i>Der Vollmond steigt,</i> <i>Der Nebel weicht,</i> <i>Und der Himmel da droben, wie ist er so</i> <i>weit!</i></p>	<p><i>Descansa bien, descansa bien</i> <i>Cierra tus ojos...</i> <i>Viajero cansado, este es tu hogar...</i> <i>La lealtad está aquí</i> <i>Debes recostarte conmigo</i> <i>Hasta que el mar quiera beberse los</i> <i>arroyos</i></p> <p><i>Te haré una cama fresca</i> <i>Y una almohada suave</i> <i>En una cámara azul de cristal</i> <i>Acércate, acércate</i> <i>Pálidas ninfas de bosque y manantiales</i> <i>Arrullen y calmen a mi niño por mí.</i></p> <p><i>Cuando suene un cuerno de caza</i> <i>Desde los bosques verdes</i> <i>Fluiré Ruidoso a tu alrededor</i> <i>Evitando que las oigas</i> <i>Floreillas azules</i> <i>Haces que mi durmiente tenga malos</i> <i>sueños</i></p> <p><i>Lejos, lejos</i> <i>Márchate lejos del puente del molino</i> <i>Chiquilla malvada que tu sombra no lo</i> <i>despierte</i> <i>Arrójame tu pañuelo</i> <i>Para que con él pueda cubrí los ojos</i></p> <p><i>Buenas noches, Buenas noches</i> <i>Hasta el amanecer</i> <i>Duerme tu alegría y tu tristeza</i> <i>Sale la luna llena,</i> <i>La niebla se desvanece</i> <i>Y el cielo arriba, ¡qué profundo es!</i></p>

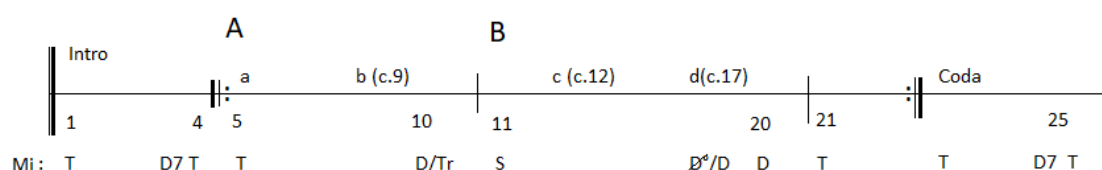
3.2 Análisis descriptivo de la obra “Des Baches Wiegenlied” (N°20, Die schöne Müllerin)

Tonalidad	Mi mayor
Compás	4/4
Andamento	<i>Mässig (Moderato)</i>
Forma	Lied Binario A-B



Tesitura empleada por la voz durante la obra

Diagrama estructural



Sección A, compases 1-10: En esta composición, el rol del piano no se limita meramente al de un instrumento acompañante, por el contrario, es en el piano donde recae gran parte del peso expresivo de la obra. En los primeros cuatro compases encontramos una introducción en el que se presentan motivos rítmicos que anuncian la idea temática principal. Tiene inicio anacrúsico sobre el acorde de tónica. En esta introducción encontramos un fenómeno muy característico de la escritura pianística de Schubert:



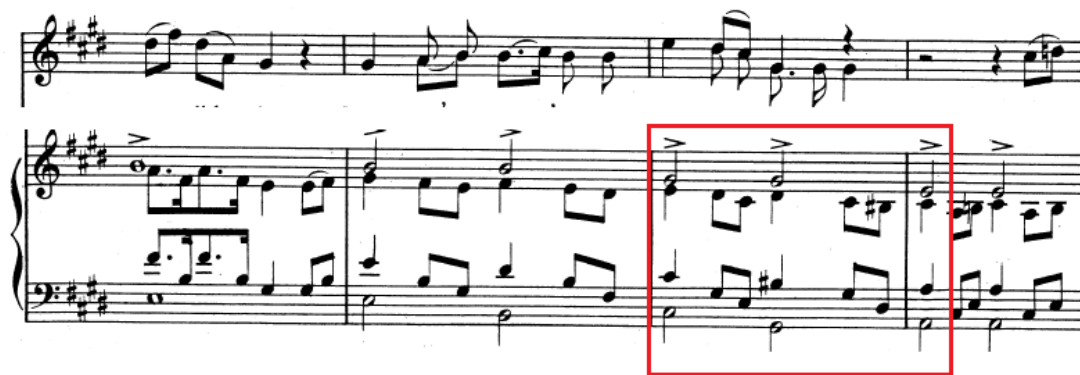
Como podemos apreciar en el ejemplo, existe un movimiento melódico sustentado sobre un pedal armónico (Mi, un pedal de tónica en la mano izquierda, y Si, que es la quinta del acorde

de tónica), mientras que en las voces interiores el movimiento melódico desarrolla una progresión típica de dominante – tónica.

En el compás 5 con anacrusa tenemos la entrada de la primera estrofa. Esta se compone por un periodo de tres frases.



Las dos primeras tienen inicio anacrúsico sobre el acorde de tónica, mientras que la tercera tiene inicio tético sobre tónica. Sin embargo, es esta tercera frase quien lleva la tonalización por medio de una dominante secundaria (V/vi), la cual nos guía a un nuevo centro tonal en el cual se desarrollará la siguiente sección.

The image shows two staves of musical notation in G major. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). A red rectangular box highlights a section of the piano accompaniment in measures 11 and 12, showing a modulation to a new key signature (one sharp, F#). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Sección B, compases 11-22: En el compás 11, el piano acentúa el proceso modulante al recordarnos el motivo rítmico principal de la introducción. En el compás 12 con anacrusa, la voz expone la tercera estrofa de la canción.

faith is here, Then rest without fear, True faith is here, Then
 ye pale nymphs Of forest and spring: Come ye pale nymphs Of
 Treu' ist hier, sollst liegen bei mir, die Treu' ist hier, sollst
 an, heran, was wiegen kann, heran, heran, was

A diferencia de la estrofa anterior, esta se compone de un periodo de cuatro frases con un sentido más simétrico. A nivel armónico, durante el desarrollo de esta estrofa, encontramos que el piano mantiene la misma textura durante la obra y, en esta sección da sensación de tensión al jugar sobre la dominante y su dominante secundaria, para en el compás 19, utilizar la tensión armónica del séptimo grado para regresar definitivamente a la tónica.

ocean's foam; Till the brook is all swallow'd in ocean's foam.
 boy fond and true; To rock him and swing him, my boy fond and true.
 Bächlein aus, bis das Meer will trinken die Bächlein aus.
 Kna-ben mir ein, wo-get und wie-get den Kna-ben mir ein.

En el compás 21, encontramos la repetición que nos llevará a recorrer esta estructura cuatro veces más para completar todos los versos de la canción. La coda de la obra se encuentra 23-25, donde el piano pone fin a esta maravillosa composición.

GIACOMO PUCCINI – “TU CHE DI GEL SEI CINTA”, TURANDOT, SC 91.

3.4 Resumen biográfico del compositor

Giacomo Puccini (1858 –1924) fue un compositor italiano conocido principalmente por sus óperas. Considerado uno de los más grandes y exitosos exponentes de la ópera italiana después de Verdi, desciende de un linaje de compositores, con orígenes en el barroco tardío. A pesar de que su obra se basa en el estilo tradicional de la ópera italiana de



finales del siglo XIX, logró a la postre basar su obra en el estilo realista del verismo italiano, en el cual se convirtió en uno de sus principales exponentes.

Entre sus obras mas reconocidas se encuentran *La Boheme* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), y *Turandot* (1924), todas de ellas hoy en día forman parte del repertorio más frecuentemente interpretado y grabado por las principales compañías de ópera.

Acerca de la obra

Turandot: es una ópera en tres actos con música de Giacomo Puccini y libreto en italiano de Giuseppe Adami y Renato Simoni. La ópera, inconclusa por la muerte de Puccini, fue completada por Franco Alfano y estrenada el 25 de abril de 1926 en La Scala de Milán. *Turandot* es un nombre de origen persa que significa 'La hija del Turán'. Turán es una región de Asia Central que pertenecía al Imperio persa.

El origen de la historia de Turandot se remonta al poema titulado *Las siete bellezas o Las siete princesas*, obra de Nezamí Ganyaví, uno de los grandes poetas épicos de la literatura

persa. Este poema relata la historia de un príncipe persa de la época sasánida, que tenía siete princesas, cada una de ellas proveniente de un lugar distinto del imperio: Egipto, China, Rusia, Grecia, Turquía, India, Asia central. La cuarta princesa, de origen ruso, no encontraba ningún hombre que fuera digno de ella, y por eso se encerró en una fortaleza y declaró que se entregaría al hombre que la encontrara y pudiera resolver una serie de enigmas. Pero, antes, debía pasar por su “puerta secreta guardada por misteriosas espadas que amenazan con decapitar al intrépido” y donde los candidatos morían.

Tu che di gel sei cinta es un aria del Acto 3, escena 1 de la ópera Turandot. Liu la canta bajo tortura y antes de su suicidio.

Aunque solo tiene 8 líneas, el aria marca la piedra angular del tercer acto y, en su contraste entre Liu y Turandot, de la ópera en su conjunto. En su trabajo sobre Turandot, Ashbrook y Powers sugieren que el fracaso de Puccini para completar la ópera mucho más allá de este punto se debió principalmente a una preparación dramática inadecuada para el cambio de opinión de último minuto de Turandot combinado con un tratamiento demasiado exitoso del personaje secundario (es decir, Liu)¹³.

Tu che di gel sei cinta

<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<i>Tu che di gel sei cinta, da tanta fiamma vinta, l'amerai anche tu! Prima di questa aurora io chiudo stanca gli occhi, perché egli vinca ancora... Per non vederlo più!</i>	<i>Tu que hielo estás hecha Tu que de hielo estás hecha Vencida por una llama Lo amarás tú también Antes del amanecer Cerraré cansada los ojos Para que él gane de nuevo Para no verlo nunca más</i>

¹³ William Ashbrook and Harold Powers (1991) Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition. Princeton University Press

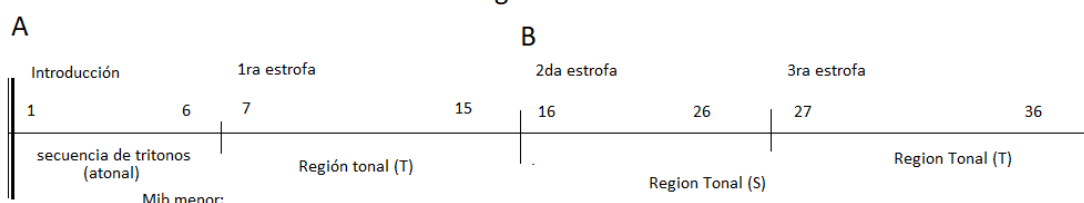
3.5 Análisis descriptivo de la obra “Tu che di gel sei cinta” (Turandot, Acto III)

Tonalidad	<i>mi bemol menor</i>
Compás	2/4-4/4
Andamento	<i>Andantino mosso</i>
Forma	<i>Binaria</i>



Tesitura empleada por la voz durante la obra

Diagrama Estructural Tu che di gel sei cinta



Introducción, compases 1-6: La obra inicia con una secuencia de trémolos de tritonos en la mano izquierda, con una línea cromática intermedia y una melodía de carácter cromático descendente en la voz superior, que crean una atmosfera densa e inestable. Recordemos que *Turandot* es una obra tardía de Puccini, periodo en el que el compositor empezaba a identificarse con un idioma armónico influenciado por Wagner, Strauss, Debussy y los modernistas. Esta secuencia resuelve sobre un acorde de Si bemol que no cuenta con una la tercera manteniendo así cierto tipo de ambigüedad.

Allegro moderato (♩ = 116) Giacomo Puccini

sostenendo

Secuencia de tritonos al inicio de la obra. El tritono es un elemento unificador a lo largo de toda la ópera Turandot.

Sección A. Primera estrofa, compases 7-15: En cuanto a nivel de diseño melódico podemos mencionar que uno de los puntos a resaltar es que la melodía (verso a) se basa en un modelo pentatónico, como se aprecia en la imagen. Rítmicamente, encontramos cambios de métrica alternados a lo largo de la composición.

La exposición de este material ocurre sobre una región tonal en la cual mi bemol menor es el centro. El ritmo armónico sincopado también marcará el desarrollo de la canción.

El segundo verso (b) de la estrofa se desarrolla en un modo similar al anteriormente descrito, utilizando una nueva escala pentatónica. A nivel armónico, se sigue alrededor de la misma sección tonal, con un leve paso por do bemol menor en el compás 10.

El tercer verso de la estrofa presenta una diferencia en cuanto a diseño melódico, debido a que en esta ocasión el compositor utiliza una escala hexatona y, en el compás 14, encontramos que el compositor insinúa una progresión armónica cadencial (tr-d-t). A nivel vocal se visita el extremo agudo de la voz.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line consists of two phrases: "l'a-me-ra-i-an-che tu!" and "l'a-me-ra-i-an-che". Both phrases are enclosed in red rectangular boxes. The piano accompaniment is written in two staves, with a "rit." (ritardando) marking above the second staff. The music is in a minor key and 4/4 time.

Sección B. Segunda estrofa, compases 16-26 y 27-36: Desde el compás 15 inicia una breve transición basada en el acorde de Si bemol menor, el conduce a la exposición de la segunda estrofa sobre una región tonal de la bemol mayor 7.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "tu!" and "Pri - ma di que - sta gu - ro - ra,". The piano accompaniment is written in two staves. The first staff has an "a tempo" marking, and the second staff has a "pp" (pianissimo) marking. Red boxes highlight specific chords in the piano part, labeled "Si bemol menor" and "La bemol 7". The music is in a minor key and 4/4 time.

En esta estrofa el compositor vuelve a hacer uso del recurso de la escala hexatona como base del material melódico. Al ser la segunda estrofa más larga que la primera, tiene un sentido más asimétrico en cuanto la extensión de la frase.

En el compás 25 concluye la estrofa y, podemos apreciar un sentido más tonal en esta sección, debido a la progresión armónica que apoya el final de la estrofa.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features the lyrics "per non... per non ve-der-lo più!". The piano accompaniment includes a red box highlighting a chord progression in measures 25-26, with chord symbols Sr, Tr, S, D, and T written above it. Performance markings include "rall." and "a tempo".

Desde el compás 26 inicia una breve transición hacia la tercera estrofa, melódicamente transportada una quinta hacia abajo y que consta de los mismos versos que la segunda, pero con un carácter más conclusivo.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features the lyrics "Pri-ma di que-sta au-ro-ra, di que-sta au-". The piano accompaniment includes a red box highlighting a chord progression in measures 32-33, with the marking "cresc. con calore" written above it.

El punto climático de esta aria se alcanza en el compás 32, dado al aumento de intensidad en el acompañamiento y con la voz cantando silábicamente en el registro agudo.

cresc. e allarg.

gli oc - chi _____ per non ve - der - lo

cresc. e allarg.

Este pasaje concluye con un *fortissimo* orquestal con el que inicia la conclusión del aria desde el compás 33 hasta el 36.

a tempo, ma sostenendo

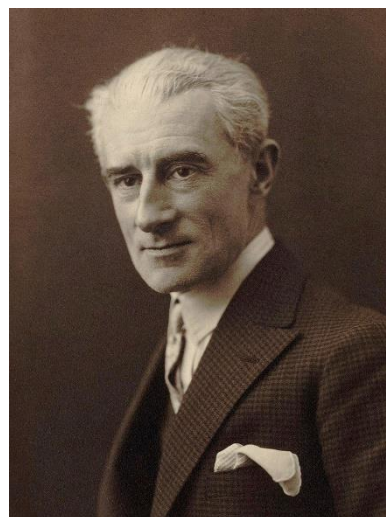
ff con molta espress.

rit.

CAPÍTULO 4
IMPRESIONISMO
MAURICE RAVEL
SHÉHÉRAZADE: “*LA FLÛTE ENCHANTÉE*”, M 17.
TROIS CHANSONS: “*TROIS BEAUX OISEAUX DU PARADIS*”, M 69

4.1 Resumen biográfico del compositor

Maurice Ravel (1885-1937) nació en Ciboure, Laborde, (País Vasco Francés), de raíces suizas y saboyardas de parte paterna, su padre se dedicaba a la ingeniería civil, de parte materna raíces vascas, las cuales más adelante influyeron en muchas de sus creaciones¹⁴¹⁵. Ravel y su familia se mudaron a París y allí se establecieron.



A los seis años comenzó sus estudios en piano bajo la tutoría de Henry Ghys, un año después recibe clases de armonía, contrapunto y composición por Charles René. En 1888 comenzó sus estudios formales en el conservatorio de París, donde fue alumno de Gabriel Fauré y más adelante, en 1897 recibe clases de contrapunto con André Gedalge, hasta finalizar sus estudios formales en el año 1899.

En 1901 Ravel comenzó un recorrido de cuatro años para ganar el afamado concurso Premio de Roma y aunque nunca logró obtener el primer lugar de esta competencia en su primer año de competición si llegó a ocupar el segundo lugar, con la pieza de musical vocal “Myrrha” obra de género cantata, en los siguientes tres años fue pasado por alto de la competencia.

Debido a la complejidad y la innovación musical que traían consigo las obras de Ravel, resultaron algo difíciles de digerir aún más para los tradicionalistas, incluso Maurice Ravel

¹⁴ La influencia sobre el imaginario musical de Maurice Ravel de sus orígenes vascos es discutida, puesto que el músico no regresó al País Vasco antes de los 25 años. No obstante, en la biografía escrita por Arbie Orenstein se menciona que Ravel se sentía muy unido a su madre y que ésta le transmitió su patrimonio cultural vasco (el cual, según Orenstein, habría tenido una gran influencia en la vida y la producción musical de Ravel); según dicha biografía, uno de los primeros recuerdos del compositor labortano eran las canciones folclóricas vascas que su madre le cantaba.

¹⁵ Orenstein, Arbie (1991). *Ravel: man and musician*. Courier Dover.

formaba parte de un grupo de artistas revolucionarios llamados “*Société des Apaches*” (*Sociedad apache*), en el francés la palabra apaches es definida como “vándalo o delincuente” haciendo referencia a la revolución que estaban iniciando en la sociedad parisina y también se veía reflejada en las diferentes áreas de las bellas artes, entre los socios de este grupo podemos mencionar al compositor Manuel de Falla, Paul Sorder (pintor), y también Igor Stravinsky afamado compositor y pianista incluso hasta nuestros tiempos.

En 1933 la salud del compositor fue decayendo, debido a esto dieron con el diagnóstico de que Ravel era víctima de una enfermedad neurológica que estaba debilitando poco a poco sus capacidades motoras principales, Ravel se mantuvo escribiendo música hasta que sus capacidades mentales se lo permitieron, Poco después Maurice Ravel Falleció el 28 de diciembre de 1937 en París, a los 62 años.

Acerca de la obra

Shéhérazade es un ciclo de canciones que consta de 3 piezas, con textos extraídos de una colección de 100 poemas escritos por el poeta francés Tristan Klingsor y publicado en 1903. Obtienen su inspiración de la fascinación que sentía Ravel por los cuentos, “*Las mil y una noches*”. Su primera obra musical sobre estos cuentos se trata de una obertura, esta no fue bien recibida por el público y no ha sido percibida entre sus composiciones más populares, sin embargo, años más tarde Ravel estrena un ciclo de canciones bajo la misma temática y nombre, este ciclo de canciones, por lo contrario, obtuvo un buen recibimiento de parte del público y hoy en día forma parte del repertorio más celebre del compositor.

En estas composiciones se aprecia la influencia del grupo de los cinco, especialmente la de Rimsky-Korsakov, quien ya había compuesto una suite sinfónica sobre *Shéhérazade*

Las dos obras también han sido influenciadas por compositores como Rimski Korsakov, quien ya había escrito una suite sinfónica bajo el mismo nombre.

II- La Flûte Enchantée

El texto habla sobre una esclava que cuida a su maestro, mientras este está dormido, la joven esclava oye a su amado afuera tocando una melodía en la flauta.

La Flûte Enchantée

Original	Traducción al español
<i>L'ombre est douce et mon maître dort Coiffé d'un bonnet conique de soie Et son long nez jaune en sa barbe blanche. Mais moi, je suis éveillée encor Et j'écoute au dehors Une chanson de flûte où s'épanche Tour à tour la tristesse ou la joie. Un air tour à tour langoureux ou frivole Que mon amoureux chéri joue, Et quand je m'approche de la croisée Il me semble que chaque note s'envole De la flûte vers ma joue Comme un mystérieux baiser.</i>	<i>La sombra es suave y mi amo duerme Con un gorro de seda cónico Y su larga nariz amarilla en su barba blanca. Pero yo, todavía estoy despierto Y escucho afuera La canción de una flauta que brota Tristeza y alegría a la vez Ahora una melodía lánguida o frívola Que toca mi amado Y cuando me acerco por la ventana Cada nota parece volar De la flauta hacia mi mejilla Como un beso misterioso</i>

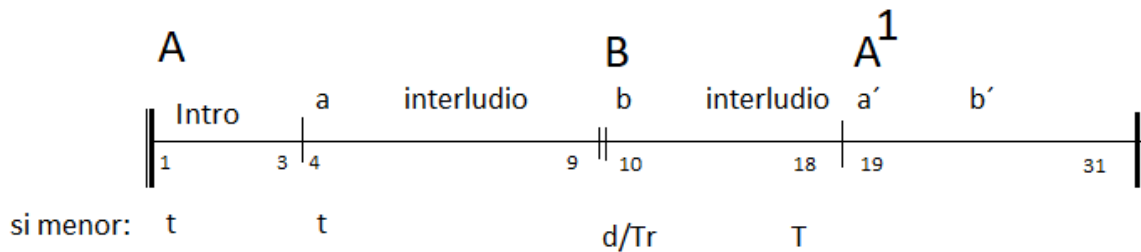
4.2 Análisis descriptivo de la obra “La Flûte Enchantée”, M.17, II.

Tonalidad	<i>Si menor</i>
Compás	<i>4/4</i>
Andamento	<i>Tres Lent</i>
Forma	<i>Binaria reexpositiva</i>



Tesitura empleada por la voz durante la obra

Diagrama estructural



Compases 1-3, introducción: los tres primeros compases sirven para que el compositor construya una atmosfera exótica, aprovechando el recurso sonoro del piano tremolando sobre el acorde de si menor. El piano realiza un movimiento cadencial entre el primer y el segundo grado. Este segundo grado alterado (do mayor en de do# dim) provee un color armónico muy alusivo a la música oriental.

The musical score for the introduction is marked *Très lent*. It features a piano accompaniment and a flute part. The piano part begins with a tremolo on the *si menor* chord, indicated by the marking *pp* and *Red.* The flute part enters with a melodic line in the mode of *si menor*, marked *p* *doux et expressif* and *Tremolo*. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

En muchas interpretaciones de contar con un flautista competente, se puede incorporar al acompañamiento una flauta que interprete la idea melódica principal del acompañamiento. Esta línea hace uso del modo frigio, aportando a la atmosfera oriental de la composición. El contexto de esta canción nos narra cómo la esclava enamorada que está en vela mientras su amo duerme, escucha a lo lejos el sonar de la flauta, que viaja hasta su recinto y le acaricia

la mejilla como si fuese el beso de su enamorado. Esta melodía será recurrente y aparecerá en repeticiones completas, parciales, transportada o en fragmentos (motivos).

Compases 4-16, primera estrofa: Sobre la densa textura creada anteriormente por el acompañamiento.

5

dort Coif - fé d'un bon - net co - ni - que de soie Et son long nez

This musical score shows measures 5 to 16. The vocal line (treble clef) begins with a half rest followed by a dotted quarter note 'dort', then a melodic phrase: 'Coif - fé d'un bon - net co - ni - que de soie Et son long nez'. The piano accompaniment (grand staff) features a dense texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

A nivel de diseño melódico, encontramos un periodo paralelo de dos frases, y desde el punto de vista armónico, las relaciones armónicas giran en torno a Si menor como región tonal principal. La estrofa concluye en el compás con un movimiento cadencial que más que una progresión es una regresión, en la que se suceden los acordes de Si menor y La menor, tonalidad en la que la flauta recapitulará el *obligato* presentado en la introducción. Estilísticamente, esta sección A presenta un estilo *quasi recitativo*, un rasgo particular de esta sección y su futura recapitulación.

7

jaune en sa barbe blan - che.

Interludio

juego cromático

pp

This musical score is for an interlude starting at measure 7. The vocal line (treble clef) has a half rest followed by a dotted quarter note 'jaune en sa barbe blan - che.'. The piano accompaniment (grand staff) features a dense texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. A yellow box highlights a chromatic passage in the right hand, labeled 'juego cromático'. The dynamic marking 'pp' is present. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Esta nueva intervención de la flauta es una sección que tiene como objetivo ser la transición hacia una nueva sección.

Sección B, compases 10-18: Esta sección está marcada por un cambio de carácter, acentuado por un cambio de tempo y andamento (Allegro, negra a 120).

B 2 VII V
 Allegro (♩=120) *f*
 10 *f* Mais *pero.* moi, je suis éveillée en cor
yo aun estoy despierta
 Motivo de idea principal
 Arpeggio Arpeggio

Rítmicamente, la sección es contrastante, y esto funciona en relación con el mensaje del texto, donde la esclava exclama: “*Pero yo aún estoy despierta, y escucho en el exterior, la canción de una flauta que se desborda alternativa en tristeza*”.

A nivel armónico, esta sección tiene como región principal Mi mayor, y en el compás 16 encontramos una polarización al tercer grado (sol sostenido) que concluye la exposición del verso y, es precedido por un nuevo interludio.

3
 16 *f* joie.
 Moderato (♩=66) *alegría*
f très expressif

Sección A', compases 19-33: en esta sección, cuyo inicio se marca por una breve recapitulación del tema de la flauta, la obra retoma un tiempo aún más lento que en la sección A. En relación a la sección predecesora, encontramos un cambio de métrica a 5/4 y un regreso al figurado de tresillos del tema.

18 Plus lent (♩=40) Un air tour à tour langou-

Plus lent (♩=40)

mf

A nivel armónico, sol sostenido sigue actuando como región armónica central y encontramos movimientos cuya relación interválica es similar a la de procesos anteriores (cadencia T-S).

En el compás 22, se retoma el tempo primo, y encontramos la exposición la segunda mitad de la estrofa.

23 7-9-13

-pro-che de la croi-sée Il me semble que chaque no-te s'en-

La voz concluye la exposición de esta estrofa en el compás 27, sobre el acorde de Do mayor, que servirá como punto de partida para una retransición modulante hacia la tonalidad principal.

A snippet of a musical score for piano. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass clef. The music is in common time (C). The first measure has a dynamic marking of *ppp* and a marking '- ser. SO.' above it. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure has a dynamic marking of *pp* and a marking '4ta' above it. The fourth measure has a dynamic marking of *pp* and a marking '4ta' above it. The fifth measure has a dynamic marking of *pp* and a marking 'A°7 4 aor' below it. The sixth measure has a dynamic marking of *pp* and a marking '3' below it.

En el compás 31 hace su última entrada el tema de la flauta, retomando la tonalidad principal y la textura expuesta en la introducción, concluyendo la obra sobre el acorde de tónica.

A snippet of a musical score for piano. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass clef. The music is in common time (C). The first measure has a dynamic marking of *ppp* and a marking 'rall.' above it. The second measure has a dynamic marking of *ppp* and a marking 'Iº Tempo' above it. The third measure has a dynamic marking of *ppp* and a marking 'Color frígido' above it. The fourth measure has a dynamic marking of *ppp* and a marking '1' above it. The fifth measure has a dynamic marking of *ppp* and a marking '1' above it. The sixth measure has a dynamic marking of *ppp* and a marking '1' above it.

Trois beaux oiseaux du Paradis

Acerca de la obra

Ravel compuso *Trois Chansons* en respuesta a la Primera Guerra Mundial, comenzando la obra en diciembre de 1914, cuando estaba en París esperando ser reclutado. Estaba decidido a luchar por su país. En noviembre, tomó lecciones diarias de manejo con el objetivo de unirse a un departamento de suministros y aprobó el examen en diciembre. Luego comenzó

a escribir la primera de tres canciones, que se publicó como la principal, agregando las otras dos en febrero de 1915¹⁶

Trois *Chansons* son la única composición de Ravel para coro a capella. (Ravel realizó un arreglo, M 69a, para voz media y piano).

La segunda canción (*Trois beaux oiseaux du Paradis*) es la única de las tres que claramente, hace referencia a la guerra, los colores de los pájaros son los colores de la bandera de Francia, y el estribillo "Mon ami, z'il est á la guerre". Los primeros versos son presentados por la voz "celestial" de la soprano, continuada por el tenor. La canción fue descrita como "de las tres piezas, la más refinada, sin duda" y como una "balada exquisita llena de ternura"¹⁷.

Trois beaux oiseaux du Paradis

<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<i>Trois beaux oiseaux du Paradis</i> <i>Mon ami z-il est à la guerre</i> <i>Trois beaux oiseaux du Paradis</i> <i>Ont passé par ici.</i>	<i>Tres hermosas aves del paraíso</i> <i>Mi amado se fué a la guerra</i> <i>Tres hermosas aves del paraíso</i> <i>Han pasado por aquí</i>
<i>Le premier était plus bleu que le ciel,</i> <i>(Mon ami z-il est à la guerre)</i> <i>Le second était couleur de neige,</i> <i>Le troisième rouge vermeil.</i>	<i>El primero era más azul que el cielo</i> <i>Mi amado se fue a la guerra</i> <i>El segunda era del color de la nieve</i> <i>El tercero era color bermellón</i>
<i>"Beaux oiselets du Paradis,</i> <i>(Mon ami z-il est à la guerre)</i> <i>Beaux oiselets du Paradis,</i> <i>Qu'apportez par ici?"</i>	<i>"Hermosos pajaritos del paraíso,</i> <i>Mi amado se fue a la guerra</i> <i>Hermosos pajaritos del paraíso</i> <i>¿Qué traes aquí?"</i>
<i>"J'apporte un regard couleur d'azur</i> <i>(Ton ami z-il est à la guerre)"</i> <i>"Et moi, sur beau front couleur de neige,</i> <i>Un baiser dois mettre, encore plus pur."</i>	<i>"Traigo una mirada azul</i> <i>Tu amado se fue a la guerra</i> <i>Y debo irme con una frente blanca</i> <i>Como la nieve</i> <i>Y un beso, aún más puro.</i>

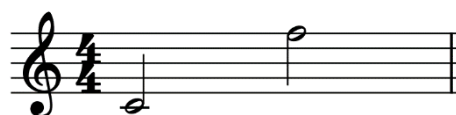
¹⁶ Nichols, Roger (2011). Ravel _ Maestros Músicos. Londres: Dent.

¹⁷ Jankélévitch, Vladimir (1956). Ravel: Solfegos (en francés). París: Éditions du Seuil. Pág. 30.

<i>Oiseau vermeil du Paradis, (Mon ami z-il est à la guerre) Oiseau vermeil du Paradis, Que portez vous ainsi?</i> <i>"Un joli coeur tout cramoisi" Ton ami z-il est à la guerre "Ha! je sens mon coeur qui froidit... Emportez le aussi."</i>	<i>Ave bermellón del paraíso Mi amado se fue a la guerra Ave bermellón del paraíso ¿Qué llevas así?</i> <i>"Un bonito corazón carmesí" Tu amado se fue a la guerra "Ah, siento que mi corazón se enfría Por favor llévalo contigo también..."</i>
---	--

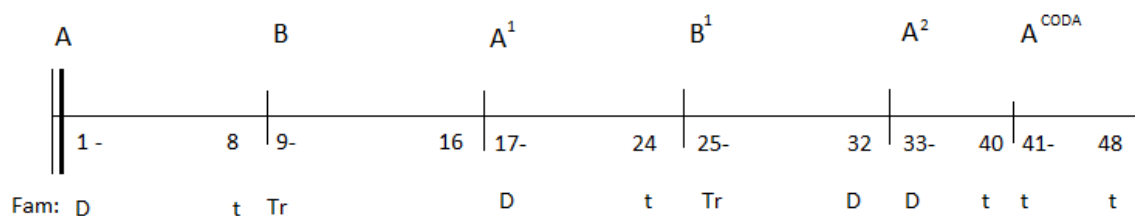
Análisis descriptivo de la obra *Trois beaux oiseaux du Paradis, M69, II.*

Tonalidad	Fa menor
Compás	3/4
Andamento	Moderato
Forma	Rondó ABABA-A (Libre)



Tesitura empleada por la voz durante la obra

Diagrama estructural



Sección A, compases 1-8: la *chanson* inicia con la primera estrofa expuesta desde el inicio por la voz. Esta frase es un periodo de dos frases de cuatro compases cada una (periodo paralelo). A nivel armónico, al inicio de la obra no se define inmediatamente el centro tonal, puesto que en el acompañamiento encontramos una línea melódica que va en contrapunto con la voz.

Moderato. ♩=76

p

Trois beaux oi-seaux du Pa-ra-dis, (Mon a-mi z-il est à la guer-re)
Three love-ly birds from Pa-ra-dise, (My be-lov'd is to the fighting gone)

Moderato. ♩=76

p

No obstante, en el compás 5, encontramos un acorde de formado por las notas Fa y do en la mano izquierda (pedal) del piano y Do y sol, donde se mueven hasta el segundo tiempo del compás 8, donde llega a las notas a bemol y do, dando una sensación de reposo sobre fa menor a través de una cadencia modal.

Trois beaux oi-seaux du Pa-ra-dis Ont pas-sé par i-ci. Le pre-
Three love-ly birds from Pa-ra-dise, Have flown a-long this w.y. The first

Sección B, compases 9-16: esta sección expone una nueva estrofa, que describe las tres ves del paraíso.

-mier é-tait plus bleu que ciel, (Mon a-mi z-il est à la guer-re) Le se-
was blu-er than Hea-ven's blue, (My be-lov'd is to the fight-ing gone) The se-

La primera de color *más azul que el cielo*, se describe a través de una melodía de contorno ascendente en la que la voz alcanza el registro agudo, sustentada a nivel armónico por un acorde de la bemol mayor. A lo largo de esta canción, se hace alusión al amado que se fue a la guerra (compases 11 y 12). El resto de la frase describe las otras dos aves, la blanca como la nieve y la roja bermellón. (los colores de la bandera francesa).

- cond é - tait cou - leur de nei - ge, Le troi - si - è - me rou - ge ver - meil.
 - cond white as the fal - len snow, The third was wrapt in bright red - glow.

A nivel armónico, encontramos polarizaciones a tonalidades como mi bemol mayor (ave blanca) y sol menor 9, (ave roja) que es la tonalidad que sirve de dominante secundaria de Do mayor, dominante de la tonalidad, inflexión armónica que pone fin a la sección en el compás 16.

Esta composición se desarrolla de forma estrófica por lo que, Ravel utiliza una forma rondó libre (sin sección C), en la que a nivel narrativo ocurre un dialogo entre la enamorada cuyo amado se fue a la guerra y las tres aves del paraíso.

Sección A1, compases 17-24: en esta sección encontramos una nueva exposición de la estrofa a, con un pequeño cambio en el verso final (qué traes aquí). En el plano musical, esta sección presenta un cambio en la textura del acompañamiento (el compositor utilizará diversos recursos para crear contraste en cada una de las repeticiones de la estructura de la obra). La textura cambia de cordal a una textura casi polifónica coral, de tres voces.

Sección B1, compases 25-32: A nivel de diseño melódico, se mantienen las mismas características de la sección anterior.

El acompañamiento retomará su textura cordal, con la diferencia de que encontraremos mayor movimiento melódico contrapuntístico en los extremos de las voces del acompañamiento. A nivel armónico, se mantiene el proceso de utilizado en la exposición anterior de B.

Sección A'', compases 33-40: nuevamente se reexpone el estribillo y, esta sección mantiene las características descritas en la anterior exposición de A'.

3

- ser dois mettre, encor plus pur.
kiss must leave, yet purer still.

«Oï-seau ver-meil du Pa-radis, (Mon a-mi z-il est
Thou bright-red bird from Pa-radise, (My be-lov'd is to

Sección A (conclusiva), compases 41-48: En esta sección, se exponen los versos finales de la canción, haciendo uso del material melódico de A como si fuera una sección conclusiva o coda.

Poco più lento
mp

«Un jo-li cœur tout cramoisi, (Ton a-mi z-il est à la guer-re)...
A faith-ful heart all crimson red (Thy be-lov'd is to the fight-ing gone)...

Poco più lento
mp

Armónicamente, esta es la única de las apariciones de la sección A que presenta bien definida la tonalidad de fa menor como centro tonal (en las otras secciones anteriores pudimos apreciar que la armonía no se definía sino hasta el final de la frase). El cambio del andamento a *Poco più lento*, el cambio de la densidad de la textura y el cromatismo en este punto proveen a la sección de un dramático contraste en relación con las estrofas anteriores.

La obra concluye con una última presentación de la melodía principal, esta vez a manera de conclusión, en la que la amada pide a las aves que lleven su corazón con su amado. El piano retoma gradualmente la textura del inicio de la canción, poniendo fin a la obra de forma sencilla y libre, sin ninguna relación cadencial, como si se tratara de un último suspiro de la protagonista.

très doux **Rit.**

«Ahl je sens mon cœur qui froidit... Em - por - tez - le aus - si.»
«Ahl I feel my heart growing cold... Take it al - so with thee.»

sf *p* **Rit.**

MANUEL DE FALLA – “TUS OJILLOS NEGROS”, PARA VOZ Y PIANO.

4.4 Resumen biográfico del compositor

Manuel de Falla y Matheu (1876-1946) fue un compositor español andaluz, pianista y compositor. Junto con Isaac Albéniz, Francisco Tárrega y Enrique Granados, fue uno de los músicos más importantes de España de la primera mitad del siglo XX¹⁸.

Continuó sus estudios de piano con Alejandro Otero y aprendió los principios de la armonía y el contrapunto con Enrique Broca. A la edad de 15 se interesó en la literatura y periodismo y fundó las revistas literarias *El Burlón* y *El Cascabel*.



Su primera obra importante fue la ópera en un acto “La vida breve” (escrita en 1905), con libreto de Carlos Fernández Shaw. La vida breve significó para de Falla el primer premio en la competencia musical de la Real Academia de Bellas Artes, con un premio de 2500 pesetas y la promesa de una producción en el Teatro Real de Madrid, una promesa que desafortunadamente no fue cumplida. En abril de 1905 ganó el primer premio de la competencia piano patrocinada por la firma de Ortiz y Cussó. El 15 de mayo del mismo año, su obra Allegro de concierto se estrenó en el Ateneo de Madrid y el 13 de noviembre también del mismo año, La Real Academia le presentó su premio por *La vida breve*.

¹⁸ Hess, Carol A. (2001a). "Falla (y Matheu), Manuel de". Grove Music Online (8th ed.). Oxford University Press.

Acerca de la obra: La canción “Tus ojillos negros”, forma parte de la colección de “Canciones de Juventud” de Manuel de Falla y letra de Cristóbal de Castro¹⁹. Es la última de las canciones compuestas para esta colección, compuesta entre 1902 y 1903. Tanto a nivel musical como poético, es una obra inspirada y en el romanticismo poético, el realismo hispánico y el costumbrismo andaluz, todas corrientes estilísticas muy populares durante la época.

María Cisneros²⁰ en su estudio analítico sobre las canciones de Juventud menciona:

“La principal característica de estas canciones de juventud es la subordinación del piano a la voz. En estas obras los acompañamientos carecen de independencia –tan sólo se vislumbra tímidamente un giro en esta relación piano-voz en la primera y última sección de Tus ojillos negros– y de manera general el piano comparte discurso con la voz”. (p.87)

Tus ojillos negros (Letra de Cristóbal de Castro)

I

*Yo no sé qué tienen tus ojillos negros
Que me dan pesares y me gusta verlos,
Que me dan pesares y me gusta verlos.
Son tan juguetones y tan zalameros,
Sus miradas prontas llegan tan adentro,
Que hay quien asegura que Dios los ha
hecho
Como para muestra de lo que es lo
bueno,
De lo que es la gloria, de lo que es el
cielo.*

II

*Mas, por otra parte, ¡son tan embusteros!
Dicen tantas cosas que desdican luego,
Que hay quien asegura que Dios los ha
hecho
Como para muestra de lo que es
tormento,
De lo que es desdicha, de lo que es
infierno.*

¹⁹ Cristóbal de Castro Gutiérrez (1874-1953) fue un escritor, dramaturgo y crítico teatral español que desarrolló su actividad durante la primera mitad del siglo xx.

²⁰ Cisneros, María: La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2019.

III

*Y es que hay en tus ojos como hay en los
cielos,
Noches muy oscuras, días muy serenos.
Y hay en tus miradas maridaje eterno
De amorcillos locos y desdenes cuerdos,
Y entre sus penumbras y sus centelleos
Brillantes afanes y tus pensamientos,
Como entre las sombras de la noche
oscura*

Brillan los relámpagos con su vivo fuego.

IV

*Luces que parece que se están muriendo
Y que de improviso resucitan luego.
Sombras adorables, llenas de misterio
Como tus amores, como mis deseos.
Algo que da vida, mucho que da miedo.
Yo no sé qué tienen tus ojillos negros
Que me dan pesares y ¡me gusta verlos!*

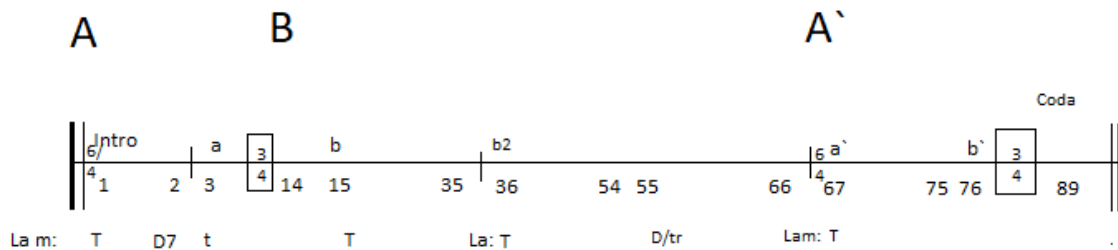
4.5 Análisis descriptivo de “Tus ojillos negros” (Canciones de Juventud, 1902-1903) de Manuel de Falla.

Tonalidad	La menor
Compás	6/4 - 3/4
Andamento	<i>Allegretto un poco mosso</i>
Forma	Lied A-B-A



Tesitura empleada por la voz durante la obra.

Diagrama Estructural



Sección A, compases 1-35: En esta sección, Falla utiliza un proceso de creación melódica en el cual tanto el piano como la voz tienen una relación muy estrecha. En los compases 1-2 inicia la obra con un breve prelude pianístico a manera de introducción. Este prelude se sustenta sobre un pedal armónico sobre el acorde de tónica.

Piano

pp misteriosamente

2 Ped

En el compás 3 inicia el desarrollo melódico por la voz. La melodía tiene inicio acéfalo sobre el acorde de tónica. Cisneros (2018) define este tipo de desarrollo melódico como *motor melódico*.²¹

La primera estrofa completa será expuesta sobre este continuum melódico apoyado sobre este pedal armónico que hace base para la progresión T-Sr-D.

appassionato , *sempre legato*

Yo no sé qué tie-nen tus o - ji - llos ne - gros, que me dán pe - sa - res y me gus - ta
In your dark eyes lies a mag - ic that sus - tains me; I must gaze with heart a - blaze, al-though it

Una de las características de las canciones de juventud de Falla es que el piano mantiene un rol secundario con relación a la voz. No obstante, *Tus ojillos negros*, es la excepción, dado que a lo largo del desarrollo melódico de la sección A, el piano mantiene este motivo melódico.

²¹ Cisneros Sola, María Dolores: la obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción. Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral. 2018

ver - los, que me dán pe - sa - res y me gus - ta ver - los.
pains me, I must gaze with heart a - blaze, al - though it pains me.

La exposición de la primera estrofa concluye en el compás 12 sobre el acorde de dominante, una cadencia que, si tomamos en cuenta el previo desarrollo melódico, podemos denominar una cadencia frigia.

buc - no, de lo que es la glo - ria, de lo que es el cie - lo. —
love - ly, E - ven to re - veal the high - est heav - en's glo - ry. —

ri - tar - dan - do

En el compás 12 encontramos un cambio de métrica de compás de 6/4 a compás de 3/4. También en este punto encontramos un breve puente hacia el inicio del desarrollo de la sección B.

Sección B, compases, 13 66: en el compás 13, encontramos un breve interludio pianístico que sirve no solamente para entrelazar dos secciones, sino también como inflexión en el desarrollo de la forma.

Es importante resaltar como la armonía funciona en relación con el texto. La segunda estrofa nos habla del peligro que representa caer ante la belleza de los ojillos negros, y, Falla utiliza

un desarrollo melódico que, como menciona Cisneros (2019) está relacionado con la rítmica del poema de Cristóbal de Castro.

Esta sección la dividiremos en dos partes, b1 y b2. En b1, encontramos dos frases: la primera del compás 15 al 22, que forma un periodo paralelo simétrico y la segunda, que va desde el compás 22 al 35, que es más prolongada en segunda mitad por lo que, es un periodo asimétrico.

Musical score for voice and piano. The score is in 7/8 time. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The score is annotated with "Transición" in red above the piano part, "Motivo rítmico" in red above the voice part, and "con grazia" in black above the voice part. The piano part has markings "rit.", "mf", and "a tempo più mosso". The lyrics are: "Mas por o - tra par - te, / Yet, ah yet, I tell you,".

Esta sección se basa en único motivo. Este motivo rítmico será desarrollado a través de cambios de intervalos y variantes rítmicas.

A nivel armónico, cabe destacar la progresión armónica (La – Sib/Solm – La), característica de la música andaluza.

En el compás 21 la armonía polariza hacia Fa mayor por medio del acorde dominante y, a partir de este momento se visitan tonalidades como Si bemol, Mi bemol, Do menor, que sirven para dar nuevos colores armónicos al motivo rítmico que desarrolla los versos de la segunda estrofa.

des - di - cen lue - go, que hay quien a - se - gu - ra
 - be true be - liev - ers! Oth - ers tell the sto - ry

Do7 Fa Mib Sib

A partir del compás 27, encontramos una variación del motivo rítmico temático, en la que cada frase culmina con un tresillo característico de la música de Andalucía.

- ri - tar - dan - 3 - do - de lo que es tor - men - to, de lo que es des - di - cha,
 Treach - er - y and tor - ment, Un - ful - filled de - sires, -

El grupo temático b1 concluye en el compás 34 sobre el acorde de Dominante, que tiene como objetivo crear una atmosfera inconclusa para llevarnos al grupo b2, donde resolverá en el acorde de La mayor.

de lo que es in - fier - no. Y es que hay en tus
 And hell's deep - est fires. There are in your

Sr D7 T

El desarrollo temático b2 inicia en el compás 37 y se extiende hasta el compás 48. Esta frase forma un periodo paralelo.

o - jos, co - mo hay en — los cie - los, no - ches muy obs - cu - ras, di - as muy se -
 eyes, as in the skies, — Days Clear of an - y haze, And nights with - out a light To

En este episodio encontramos detalles que se mantienen de la sección anterior y otros que son contrastantes. A nivel armónico se mantiene el pedal armónico sobre la tónica, sin embargo, el piano cambia su rol y ya no goza de tanta independencia melódica como en la sección anterior. Concluye en el compás 48.

En los compases 49-62 se encuentra la última frase de la sección, la cual forma un periodo asimétrico.

re - nos. Y hay en tus mi - ra - das ma - ri - da - - je e -
 glow there. There are in your eyes the lit - tle sighs — Wise

En el compás 54 empieza el regreso a la tonalidad principal, y desde el compás 55 se retoma el motivo del grupo b1 el cual se desarrollará de la misma forma que en su primera exposición, siendo transportado a diferentes alturas y sustentados con progresiones

armónicas que en el compás 64 reposan sobre el acorde de dominante. Desde el compás 65 inicia un interludio pianístico que sirve como transición modulante hacia A`.

con su vi-vo fue-go.
And we see the light-ning!

molto *f* *a tempo* *rit.*

Sección A`, compases 67-89: El piano recapitula los dos compases de introducción, que preparan la entrada de la voz en el compás 69. Esta frase se extiende hasta el compás 75, con cadencia hacia la tónica relativa.

te-rio, co-mo tus a-mo-res, co-mo mis de-se-os.
fires, Like your way-ward love and like my dark de-sires.

cresc. *poco rit.* *colla voce*

El material melódico b también hace su última aparición en el compás 76, en esta ocasión al mismo tiempo que el motivo melódico principal del piano.

Al-go que dá vi-da, mu-cho que dá mie-do...
Much that life is made of- Much to be a-fraid of...

a tempo *f* *p* *poco rit.*

En el compás 78 cambia la métrica a $\frac{3}{4}$, y en el compás 79, sobre el acorde de do mayor, inicia una progresión, sobre un pedal de Sol, que consta de una repetición de cadencias frías (Do-Si b-La), mientras que la voz hace uso de una escala andaluza, para concluir con la exposición del texto.

Andante molto

Yo no sé que tie - nen tus o - ji - llos ne - gros, que me dán pe -
 In your dark eyes lies a mag - ic that sus - tains me; I must gaze with

sa - res y me gus - ta ver - los!
 heart a-blaze, al-though it pains me.

molto sentito

La obra concluye con una coda que va desde el compás 84 hasta el 89, donde concluye en el modo mayor.

f rit. e dim. pesante f ppp ten.

GERÓNIMO GIMÉNEZ – “LA TARÁNTULA É UN BICHO MU MALO”, DE “LA
TEMPRANICA” (ZARZUELA)

4.6 Resumen biográfico del compositor

Gerónimo Giménez y Bellido (1854 -1923) fue un compositor y director de orquesta español. Se dedicó fundamentalmente a la composición de zarzuelas, dejando títulos destacados en el repertorio como *La tempranica* o *La boda de Luis Alonso*²².



Se inició con su padre en los estudios musicales y después continuó en Cádiz, con Salvador Viniegra.

Fue un niño prodigio, que a los 12 años ingresó

como primer violín del Teatro Principal de Cádiz. Con 17 años ya era director de una compañía de ópera y zarzuela y debutó como director en Gibraltar con la ópera *Safo* de Giovanni Pacini.

Acerca de la obra

Giménez escribió muchas zarzuelas, sus detractores habrían dicho demasiadas. En el mejor de los casos, su trabajo tiene un acabado elegante y un brío melodioso que desarma a las críticas, pero por pura intensidad uno se destaca en una clase por sí mismo. Vista por primera vez en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 19 de septiembre de 1900, *La tempranica* puede ser corta y simple, pero cubre una cantidad sorprendente de terreno musical y dramático. Aunque la partitura es innegablemente ecléctica, la habilidad con la que Giménez organiza sus materias primas proporciona una experiencia de fuerza y originalidad genuina. La

²² Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española. Siglo XIX*. Ed. Alianza Música. Madrid, 1984

tempranica sigue siendo uno de los logros más influyentes de la tradición de la zarzuela. La canción “La tarántula e un bicho muy malo” pertenece a la escena 1 de “La Tempranica”. A continuación, presentamos una sinopsis de la escena.

Escena 1 - Campo cerca de Granada, cerca de la Sierra Granadina. Tras un conmovedor Preludio entra una partida de caza, al son de trompetas. Son amigos de Don Luis, cantando en alabanza a la alegría de la caza (Coro: "Número de los cazadores"). El inglés, Mr. James, los divierte con sus intentos de castellano, horriblemente machacado con el inglés. Ansioso, como todo buen turista, por escuchar algunas canciones típicas campesinas, don Luis envía a su criado, Curro, a la finca cercana a buscar a Grabié, un joven gitano (papel de 'brechas') que trabaja en los herreros del lugar. Cuando el niño ve a Don Luis, lo recibe con alegría: toda la familia quiere a Don Luis, nadie más que su hermana María. A pesar de los intentos de Don Luis por callarlo, Grabié sigue explicando ingeniosamente la devoción que tiene por su "Señorito". El Sr. James sospecha una historia de amor, especialmente cuando Don Luis cambia de tema y rápidamente le pide a Grabié que cante algo. El niño obedece con una canción descarada sobre las formas perversas de la tarántula, o quizás los peligros de enamorarse (Zapateado: "*La tarántula é un bicho mu malo*")²³.

²³ <http://www.zarzuela.net/syn/tempra.htm>

La Tarántula, e un bicho mu malo

La tarántula e un bicho mu malo,
no se mata con piedra ni palo
que juye y se mete
por tós los rincones
y son mu malinas
sus picazones.

¡Ay mare! no sé que tengo,
que ayé pasé po la era
y ha prencipiaíto a entrame
er mal de la temblaera.

¿Será que a mí me ha picao
la tarántula dañina,
y estoy toítico enfermao
por su sangre tan endina?
¡Te coman los mengues,
mardita la araña
que tié en la barriga
pintá una guitarra!
Bailando se cura
tan jondo doló...
Ay ay ay
¡Malhaya la araña
que a mí me picó

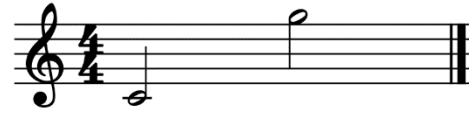
No le temo a los rayos ni bala,
ni le temo a otra cosa más mala.
Que me hizo mi pare
más guapo que er Gallo,
pero a ese bichito
lo parta un rayo.

¡Ay, mare! Yo estoy malito,
me está entrando unos suores
que m'han dejaito seco
y comio de picores.
¿Será que a mí ma picao
la tarántula dañina,
y por eso me he quedao
más dergao que una sardina?

¡Te coman los mengues,
mardita la araña
que tié en la barriga
pintá una guitarra!
Bailando se cura
tan jondo doló...
Ay ay ay
¡Malhaya la araña
que a mí me picó!

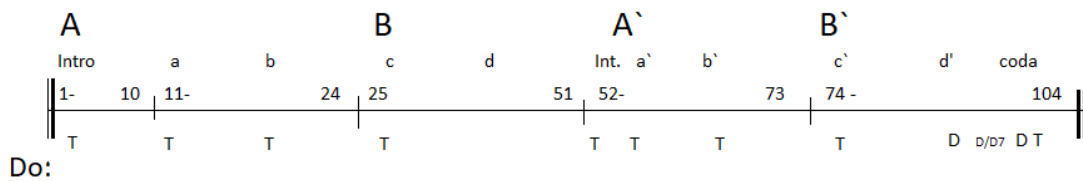
4.7 Análisis descriptivo de “La Tarántula e un bicho mu malo”, de la Zarzuela “La Tempranica”

Tonalidad	Do mayor
Compás	6/8
Andamento	Tiempo de Zapateado
Forma	Binaria A – B

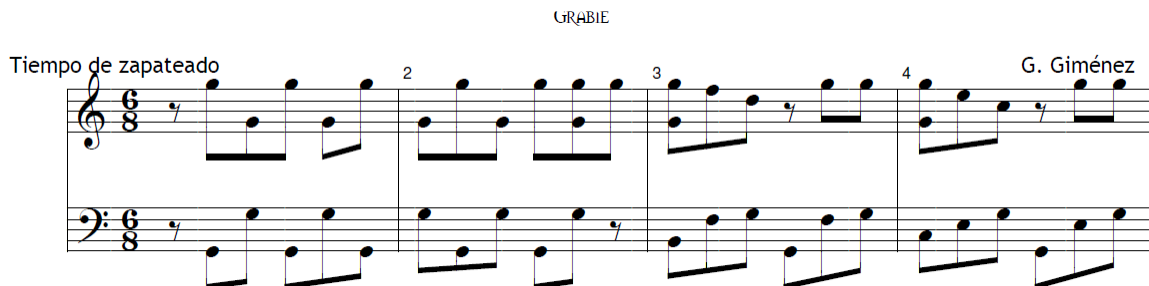


Tesitura empleada por la voz durante la obra

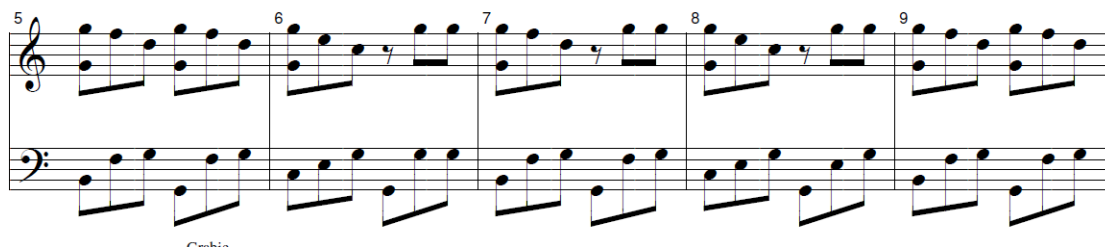
Diagrama estructural



Sección A, compases 1-24: Los primeros 10 compases hacen la función de introducción, en la que el compositor presenta un vivaz ritmo, que será la fundamental también a nivel melódico.



De inicio acéfalo sobre la dominante, es en el cuarto compás donde define la tonalidad central.



Desde el compás 5 con anacrusa, el piano introduce el material melódico de la introducción, material que en diversas ocasiones servirá de respuesta a entradas melódicas de la voz.

La introducción concluye en compás 10 con cadencia auténtica sobre el acorde de tónica.

Inmediatamente, en el compás con anacrusa, la voz inicia la primera estrofa.

Musical score for measures 10-13. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are: "La ta - rán - tu laeun bí - cho muy ma - lo no se ma - ta con pie - ra ni".

La aparente sencillez que muestra partitura parece no mostrar a simple vista la gracia y belleza de esta composición. Como podemos apreciar, el ritmo armónico presenta acordes que acentúan la métrica, como si se tratara de acordes de guitarra acompañando un zapateo sevillano. Esta frase se extiende hasta el compás 14 donde termina con cadencia auténtica.

En los compases 15-18 encontramos una breve respuesta del piano, basada en el material anteriormente mencionado.

Musical score for measures 14-17. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are: "pa - lo".

En el compás 19 con anacrusa inicia el segundo verso de la estrofa, que demanda claridad y en la articulación, puesto que es una línea silábica basada en un patrón de escala ascendente y descendente.

La exposición de este verso concluye compás 24, con el apoyo conclusivo de extensión cadencial que marca el fin de sección.

en
una
la

Sección B, compases 25-51: La segunda estrofa tiene inicio anacrúsico sobre la tónica. Esta estrofa se presenta en una melodía que contrasta con carácter rítmico de la primera estrofa.

26 27 28 29

ten - go quea - yé pa - zé por la e - ra yha prin - ci - piat - o aen -

La segunda mitad de la estrofa consta de una frase extendida, dentro de cuya extensión (compases 32-34) podremos escuchar el motivo principal la introducción, que apoya el sentido conclusivo de la frase.

30 31 32 33

trar - me er má de la tem - bla - e - ra

La tercera estrofa (compases 35-51) es más larga que todas las anteriores. En esta estrofa, Grabié se pregunta si será que la tarántula le ha picado (figuradamente, si será que se ha enamorado), y con una picardía y encanto admirable, el compositor expone estos versos con una melodía adornada por inflexiones rítmicas que evocan al zapateo de los bailarines españoles.

34 35 36 37

Ze - rá quea mi meha pi - cá - o la ta - rán - tu - la da

Armónicamente, esta sección inicia sobre la dominante, y continua su desarrollo con una sencilla progresión de tónica y dominante. No obstante, desde el compás 42 se enriquece la armonía por medio de una apoyatura, que se encuentra en la línea melódica principal.

42 43 44 45

di - na Te co - man los men - gues mar - di - ta laa - ra - ña que tién la ba - rri - ga pin - táu - ña gui -

D7 I D7

A través del pasaje anteriormente descrito, llegamos al punto climático de esta sección, en el compás 48, donde Grabié exclama: “Ay! ¡Malhaya la araña que a mí me picó!”

ta - rra bai - lan - do se cu - ra con jon - do dol - ló Ay! Mal ha - ya laa -

Sección A`, compases 52-73: Esta sección es una repetición exacta de su antecesora, atendiéndola estructura de la obra. La voz expondrá la tercera estrofa de la canción.

50 51 52 53

ra - ña quea mí me pi - có

A` (interludio)

59 60 61 62

a No le te - moa los ra - yos ni ba - las ni le te - moa - tra co - sa más

Sección B, compases 74-104: Esta sección es la repetición exacta de su antecesora, con el objetivo de exponer las estrofas 4 y 5 de la canción:

71 72 73 74

ra - yo Ay! ma - re voes - toy ma -

83 84 85 86

Ze - rá queha mi meha pi - ca - do la ta - rán - tu - la da

Los compases 101-104 son la coda de la canción, que da el carácter conclusivo a la obra.

100 101 102 103 104

The image shows a musical score for five measures, numbered 100 to 104. The score is written on three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. Measure 100 begins with a vocal line containing a note with the syllable 'cá' written below it. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The bass line provides a steady accompaniment. Measures 101, 102, and 103 show the piano accompaniment continuing with similar patterns, while the vocal line has rests. Measure 104 concludes the phrase with a final vocal note and piano accompaniment.

CAPÍTULO 5:
CONTEMPORÁNEO
LEONARD BERNSTEIN – “I FEEL PRETTY”, DE WEST SIDE STORY.

5.1 Resumen biográfico del compositor.

Leonard Bernstein (1918 - 1990) fue un compositor, pianista y director de orquesta estadounidense. Fue el primer director de orquesta nacido en los Estados Unidos que obtuvo fama mundial, célebre por haber dirigido la Orquesta Filarmónica de Nueva York, por sus Conciertos para jóvenes en la televisión entre 1958 y 1972.

Popular sobre todo por sus comedias musicales, "On the Town" (1944) fue representada en Broadway durante 12 meses y llevada posteriormente al cine. En 1985 recibió el premio Grammy por su dedicación a la música. Entre sus composiciones destacan *West Side Story* (1961), *Candide* y *Un día en Nueva York* (1949).

Leonard Bernstein falleció el 14 de octubre de 1990 a consecuencia de un infarto de miocardio en Nueva York, 5 días después de anunciar su retirada.

Acerca de la obra

West Side Story (*Amor sin barreras en algunos países de América Latina*) es un musical con libreto de Arthur Laurents, música de Leonard Bernstein y letras de Stephen Sondheim. Basado libremente en *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, el espectáculo sitúa la acción al Upper West Side neoyorquino de mediados de los 50 y explora la rivalidad entre dos bandas juveniles de diferentes etnias: los Jets (de raíces europeas) y los Sharks (de origen puertorriqueño). Todo se complica cuando Tony, un antiguo miembro de los Jets, se enamora de María, la hermana del líder de los Sharks.

La producción original de Broadway debutó en 1957, con dirección y coreografía de Jerome Robbins, y fue nominada a seis premios Tony. El tono oscuro de la obra, sus sofisticadas

melodías y escenas de baile, y el acercamiento a los problemas sociales de la época marcaron un punto de inflexión en el teatro musical estadounidense. Desde entonces, *West Side Story* ha sido puesto en escena en numerosas ocasiones a lo largo de todo el mundo y muchas de sus canciones se han convertido en clásicos.

I feel pretty: En el musical, María aún no se da cuenta de que su amor, Tony, acaba de matar a su hermano Bernardo. En la tienda de novias donde trabaja, María canta sobre ser feliz y sentirse hermosa porque es "amada por un chico maravilloso", mientras que sus compañeros de trabajo se burlan de ella por su comportamiento tonto. Robert Cummings de AllMusic comenta *que*:

*“La canción "presenta una de las melodías más memorables de Bernstein: sus primeras cuatro notas, deliciosamente rítmicas en su contorno ascendente, se repiten, luego se reducen a tres, luego a dos.”*²⁴

La instrumentación de Bernstein colorea la música con un carácter latino y también lo hace el coro de chicas que llega a la mitad. Las letras de Stephen Sondheim capturan hábilmente la dicha de María y su nuevo sentido de confianza.

<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<i>I Feel Pretty</i>	<i>Me siento guapa</i>
<i>I feel pretty</i>	<i>Me siento bonita</i>
<i>Oh, so pretty</i>	<i>Oh, tan bonita</i>
<i>I feel pretty and witty and gay</i>	<i>Me siento bonita, ingeniosa y gay</i>
<i>And I pity</i>	<i>Y me compadezco</i>
<i>Any girl who isn't me today</i>	<i>Cualquier chica que no sea yo hoy</i>
<i>I feel charming</i>	<i>Me siento encantador</i>
<i>Oh, so charming</i>	<i>Oh, tan encantador</i>
<i>It's alarming how charming I feel</i>	<i>Es alarmante lo encantador que me siento</i>
<i>And so pretty</i>	<i>Y tan bonita</i>
<i>That I hardly can believe I'm real</i>	<i>Que no puedo creer que soy real</i>
<i>See the pretty girl in that mirror there?</i>	<i>¿Ves a la chica guapa en ese espejo?</i>
<i>Who can that attractive girl be?</i>	<i>¿Quién puede ser esa chica atractiva?</i>

²⁴ Cummings, Robert. "Leonard Bernstein: 'I Feel Pretty', song", Allmusic, consultado el 12 de febrero de 2016

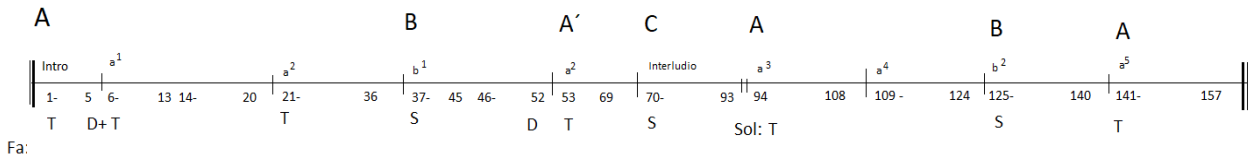
<p>Such a pretty face Such a pretty dress Such a pretty smile Such a pretty me! I feel stunning And entrancing Feel like running And dancing for joy For I'm loved By a pretty wonderful boy</p> <p>I feel pretty Oh, so pretty That the city should give me its key A committee Should be organized to honour me I feel dizzy I feel sunny I feel fizzy and funny and fine And so pretty Miss America can just resign See the pretty girl in that mirror there (What mirror, where?) Who can that attractive girl be? (Which, what, where, whom?) Such a pretty face Such a pretty dress Such a pretty smile Such a pretty me! (Such a pretty me!)</p> <p>I feel stunning (I feel stunning) And entrancing (And entrancing) Feel like running (Feel like running) And dancing for joy (And dancing for joy) For I'm loved By a pretty wonderful boy</p>	<p>Una cara tan bonita Un vestido tan bonito Una sonrisa tan bonita ¡Qué bonita soy! Me siento impresionante Y cautivador Siento ganas de correr Y bailando de alegría Porque soy amado Por un chico maravilloso</p> <p>Me siento bonita Oh, tan bonita Que la ciudad me dé su llave Un comité Debería organizarse para honrarme Me siento mareado Me siento soleado Me siento gaseosa y divertida y bien Y tan bonita Miss América puede renunciar Mira a la chica guapa en ese espejo (¿Qué espejo, ¿dónde?) ¿Quién puede ser esa chica atractiva? (¿Cuál, ¿qué, ¿dónde, ¿quién?) Una cara tan bonita Un vestido tan bonito Una sonrisa tan bonita ¡Qué bonita soy! (¡Qué bonita yo!)</p> <p>Me siento impresionante (Me siento impresionante) Y cautivador (Y fascinante) Siento ganas de correr (Siento ganas de correr) Y bailando de alegría (Y bailando para la alegría) Porque soy amado Por un chico maravilloso</p>
--	---

5.2 Análisis descriptivo de “I feel Pretty” (de West Side Story)

Tonalidad	Fa mayor-(Sol mayor)
Compás	6/4 -3/4
Andamento	Brightly (Alla Spagnola)
Forma	Binaria Reexpositiva



Diagrama estructural



Sección A, compases 1-36: Los primeros cuatro compases de introducción exponen parte del motivo principal del tema, junto con motivos rítmicos que evoca el sonar de las castañuelas en la música española.

Brightly (alla Spagnola)

En el compás 6 la voz expone la primera estrofa. En este punto detallaremos algunas características del tema tanto en lo armónico como en lo melódico, que serán recurrentes en cada una de las entradas de este tema.

6

5 I feel pret ty, — oh, so pret ty, —

9 I feel pret ty and wit ty and bright! — And I

La melodía tiene inicio anacrúsico iniciando sobre la Dominante aumentada, algo que crea un color pícaro que, resalta el carácter con el que el personaje afirma lo atractiva y bella que se siente. A nivel de diseño encontramos un periodo paralelo de dos frases de ocho compases en total.

Desde el punto de vista armónico la progresión Do+ - Fa - Do+ - Fa - Sol (D+ T D+ T Sr) es recurrente en todas las entradas de la melodía o tema a.

Sección B, compases 37-52: El compás 37 presenta el acorde de Fa7, que sirve como dominante para una tonalización a la Subdominante, sobre la cual se presentará el segundo tema, que se basa principalmente en el motivo rítmico descrito en la introducción.

A nivel de diseño, la melodía tiene inicio acéfalo y, este verso se presenta en un periodo de dos frases de cuatro compases en total (simétrico).

Desde el compás 46, encontramos una nueva entrada de este tema, transportada a la tonalidad de La menor y con carácter conclusivo.

La progresión La m, Mi 7, La m, Fa m Do 9 Do 7, junto con la dinámica crescendo añaden intensidad y dramatismo al final de esta sección, que será precedida de una nueva entrada del tema a.

50
me! I feel

Sección A', compases 53-69: Esta nueva entrada del tema a, expone un nuevo verso de la canción. Esta entrada, en la primera mitad conserva las mismas características de entradas anteriores.

54
stun ning, and en tranc ing, Feel like

Al ser la sección de reexposición, la segunda mitad adquiere un carácter conclusivo, en el cual la voz hace uso de los timbres del registro agudo para añadir dramatismo y definir un punto climático como fin de la primera mitad de la canción.

62
loved by a pret ty won der ful

Interludio, compases 70-93: Este espacio en la versión escénica del musical, es un interludio en que intervienen otros personajes e interactúan con María y el desarrollo de la trama. En esta versión de concierto, es sustituido por un interludio pianístico.

Compás 94, repetición de la estructura: A partir de este punto y con el fin de continuar con el desarrollo de los versos de la canción, el compositor hace uso del recurso de repetir la estructura binaria reexpositiva, un tono arriba de la primera exposición (Sol mayor).

I FEEL PRETTY , p. 7

94

Sección B (repetición), compases 126-140: El tema b es una repetición exacta transportada de la anterior, a nivel melódico, armónico y de texto.

I FEEL PRETTY , p. 9

126

See the pret ty girl in that mir ror there.

This musical score shows measures 126 to 130. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "See the pret ty girl in that mir ror there." The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Sección A (repetición), compases 141-154: Esta será la última entrada de este tema en la obra.

I FEEL PRETTY , p. 10

142

stun ning, — and en tranc ing, — Feel like

This musical score shows measures 142 to 146. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "stun ning, — and en tranc ing, — Feel like". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

La canción concluye con una repetición de la a (prima) de la primera parte, en la que la voz revisita el registro agudo con el objetivo de poner fin a la obra de forma grandiosa.

loved — by a pret ty — won der ful

This musical score shows measures 150 to 154. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "loved — by a pret ty — won der ful". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

154

154 boy!

8va

ff

154

155

156

157

FRANZ LEHÁR – “MEINE LIPPEN, SIE KÜSSEN SO HEIß”, DE GIUDITTA (OPERETA)

5.3 Resumen biográfico del compositor

Franz Lehár (1870 -1948) fue un compositor austrohúngaro, principalmente conocido por sus operetas. Aunque Lehár era húngaro, compuso la mayoría de sus obras en Austria.

Estudió violín y composición musical en el conservatorio de Praga, pero Antonín Dvořák le aconsejó que se dedicara a componer música.

Fue alumno de Zdenek Fibich. Compuso su ópera *Kukuska* en 1896.



Al graduarse en 1899, se incorporó a la banda de su padre en Viena como asistente de director y más tarde, ya como director de la banda militar del regimiento de Losoncz (hoy, Eslovaquia).

En 1902 se convirtió en director en el histórico Teatro de Viena, donde se puso en escena su primera ópera, *Wiener Frauen*, en noviembre de ese año.

Es famoso por sus operetas. La más exitosa es *La viuda alegre*; pero también escribió sonatas, poemas sinfónicos, marchas y algunos valeses (el más popular de ellos es *Oro y Plata*, compuesto para el baile "*Oro y Plata*" de la princesa Metternich, en enero de 1902), algunos de los cuales estaban inspirados en sus famosas operetas²⁵. En 1902 abandonó definitivamente el ejército para dedicarse plenamente a la composición, escribiendo entonces su primera opereta, *Wiener Frauen*. Canciones individuales de algunas de sus operetas han logrado fama propia, notablemente "*Vilja*" de *La viuda alegre* y "*Mi corazón es tuyo*" ("*Dein ist mein ganzes Herz*") de *El país de las sonrisas*.

Lehár colaboraba con el tenor de ópera Richard Tauber, quien cantaba en muchas de sus operetas, comenzando en *Frasquita* (1922), en el cual Lehár nuevamente encontró un estilo

²⁵ Grun, Bernard. *Gold and Silver: The Life and Times of Franz Lehar*. New York: David McKay Co., 1970.

adecuado para la postguerra. Entre 1925 y 1934 escribió seis operetas específicamente para la voz de Tauber.

En 1935 decidió crear su propia casa de publicaciones para maximizar el control que ejercía sobre los derechos de autor en la ejecución de sus obras. Fue elegido ciudadano honorario de Sopron, Hungría, en 1940. Falleció en 1948 en Bad Ischl, cerca de Salzburgo²⁶.

Acerca de la obra

Giuditta es una comedia musical operística (musikalische Komödie en alemán) en cinco escenas, con música de Franz Lehár y libreto en alemán, de Paul Knepler y Fritz Löhner-Beda. Compuesta para una gran orquesta, fue la última y más ambiciosa obra de Lehár, escrita en una escala mayor que sus operetas anteriores. Quizás la canción más conocida de la obra es el aria de soprano "*Meine Lippen, sie küssen so heiß*", cantada por Giuditta en la cuarta escena²⁷.

La obra se estrenó en la Ópera Estatal de Viena el 20 de enero de 1934, con Jarmila Novotná y Richard Tauber en los papeles principales. El estreno atrajo más atención que cualquiera de sus trabajos anteriores. Se transmitió en vivo en 120 estaciones de radio en Europa y Estados Unidos y tuvo 42 funciones en su temporada de debut. A pesar de este interés inicial, *Giuditta* pronto desapareció del repertorio²⁸

Sinopsis: La seductora *Giuditta* abandona a su marido *Manuele* y huye con *Octavio*, un oficial del ejército, al norte de África. Intervienen las obligaciones militares y *Octavio* deja atrás a *Giuditta*. Ella se convierte en bailarina de un club nocturno, solo para ser descubierta por

²⁶ Ganzl, Kurt (2000) *The Encyclopedia of Musical Theatre* (3 Volumes). New York: Schirmer Books.

²⁷ Traubner, Richard (1983). *Operetta: A Theatrical History*. Doubleday. p. 262.

²⁸ John Cargher, "Lehár's most successful flop", ABC Radio 24 Hours, January 2002, p. 44

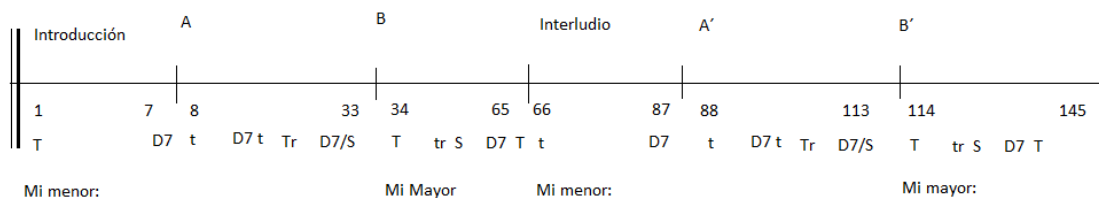
Octavio, después de que finalmente abandona su unidad. *Giuditta* tiene éxito en su nueva profesión, pero la autoestima de *Octavio* se destruye y se convierte en pianista de club.

Meine lippen, sie küssen so heiss

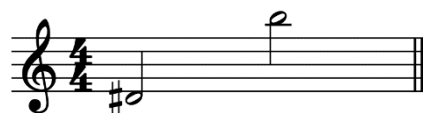
<i>Original</i>	<i>Traducción al español</i>
<p><i>Meine lippen sie küssen so heiss Ich weiss es selber nicht No entiendo Warum man gleich vom liebe spricht wenn man in meiner Nähe ist in meine Augen schaut und meine Hände küßt</i></p> <p><i>Ich weiss es selber nicht warum man von dem Zauber spricht Denn keine widersteht, wenn sie mich sieht, wenn sie an mir vorüber geht. Doch wenn das rote Licht erglüht, zur mitternächt'gen Stund' und alle lauschen meinem Lied, dann wird mir klar der Grund.</i></p> <p><i>Meine Lippen, sie küssen so heiß, meine Glieder sind schmiegsam und weiss. In den Sternen, da steht es geschrieben, du sollst küssen, du sollst lieben. Meine Füße, sie schweben dahin, meine Augen, sie locken und glühn. Und ich tanz' wie im Rausch, denn ich weiss,</i></p> <p><i>Meine Lippen, sie küssen so heiss In meinen Adern drin, da läuft das Blut der Tänzerin, denn meine schöne Mutter war des Tanzes Königin im gold'nen Alcazar.</i></p>	<p><i>Mis labios besan con mucha pasión Por qué los hombres siempre hablan de amor Cuando están cerca de mí Cuando miran mis ojos y besan mis manos</i></p> <p><i>No entiendo Por qué los hombres hablan de la magia Y no se pueden resistir Cuando me ven o pasan a mi lado Cuando las luces brillan en rojo A medianoche Cuando todos escuchan mi canción Entonces entenderé por qué...</i></p> <p><i>Mis labios besan con tanta pasión Mis extremidades son suaves y blancas Está escrito en las estrellas Debes besar, debes amar Mis pies flotan, ellos vuelan Mis ojos, hechizan y brillan Y bailo como si estuviese poseída, porque sé que Mis labios besan con mucha pasión.</i></p> <p><i>Dentro de mis venas Corre la sangre de una bailarina Porque mi hermosa madre era La reina del baile En el Alcázar de oro</i></p> <p>.</p>

5.4 Análisis descriptivo de obra “*Meine Lippen, sie küssen so heiß*” (De la opereta “*Giuditta*”)

Diagrama Estructural



Tonalidad	Mi menor/mi mayor
Compás	$\frac{3}{4}$
Andamento	<i>Allegro, allegretto moderato</i>
Forma	<i>Binaria A-B</i>



Tesitura empleada por la voz durante la obra

Introducción, compases 1-7: Para mi interpretación se empleará una reducción de partitura orquestal para piano, por lo que de aquí en adelante me referiré a las partes orquestales simplemente como piano. La obra inicia con el piano realizando una introducción dramática, que prepara la entrada de la voz.



Esta introducción tiene inicio acéfalo sobre el acorde de tónica, y a semejanza de un *tutti* orquestal, los intervalos de octavas en la dinámica de *fortissimo* crean una atmosfera densa que súbitamente en los compases 6 -7 con una cadencia auténtica.

Sección A, compases 8-33: El piano marca el ritmo armónico, que evoca al ritmo de una exótica marcha con tintes del sur de España y el norte de África.

Allegretto moderato
Giuditta:

Ich weiß es sel-ber nicht, wa-rum mangleich von Lie-be spricht,

a tempo

t D7 t

A nivel de diseño melódico, desde el compás 9 al 24 inicia el grupo temático A. En este grupo temático el primer verso es presentado por medio de un periodo paralelo simétrico (compases 9-16).

Allegretto moderato
Giuditta:

Ich weiß es sel-ber nicht, wa-rum mangleich von Lie-be spricht,

wenn man in mei-ner Nä-he ist, in mei-ne Au-genschaut und mei-ne Hän-de küßt.

En este mismo grupo, encontramos una repetición parcial del material temático anterior, mediante la cual se introduce un nuevo verso. Es una repetición parcial debido a que, en la segunda mitad del periodo (compases 21-24) hay una variación en el diseño melódico que tiene

como objetivo conducir a un reposo cadencial en el compás 23, que resolverá en una cadencia sobre la dominante de la dominante.

er an mir vor-über geht! Doch wenn das ro-te Licht er-glüht, zur mit-ter-hächt-gen

rit. *p a tempo*

D7/D D Tr D Tr

Desde el compás 25 encontramos una extensión de carácter modulante que nos preparará para una modulación hacia el homónimo mayor de la tonalidad, en donde se desarrollará la sección B.

Stund', und al-le lau-schen mei-nem Lied, dann wird mir klar der Grund: — Mei-ne

rit.

Pedal

D/D Tr D D/D⁹ D

Sección B, compases 34-64: Inicia con anacrusa sobre el acorde de Mi mayor, quien será el centro tonal de esta sección.

Valse moderato

Lip-pen, sie küs-sen so heiß, meine Gli-e-der sind schmiegsam und weiß, in den

p a tempo *pp* *pp*

Sd D T Sd D Tr

El verso que da nombre a la canción es presentado por primera vez. El acompañamiento marca el típico ritmo de vals y está sustentado por una progresión armónica ii-V7-I. La segunda mitad, se repite la misma progresión, con la diferencia de que no se resuelve sobre la tónica, sino a la tónica relativa (Do# menor).

La segunda parte del primer periodo destaca por su carácter lírico, estando la voz y el acompañamiento en unísono, mientras que la mano izquierda del piano mantiene el ritmo de vals en acordes de una textura densa. En cuanto a procesos armónicos, el compositor usa una repetición parcial de la anterior, con la diferencia de que sustituye la dominante por la sensible de la dominante.

Sr D7/D T D T

En los compases 49-64, al igual que en la sección A, encontramos una repetición parcial.

Nuevamente, la diferencia radica en que hay una extensión y un reposo cadencial (compases 60-65) que añade mayor dramatismo y un punto climático a la obra, en el que es sugerido que la voz doble a la octava la nota Si, con el fin de crear contrastes, tensión y dramatismo.

136 *ad lib.* Tanzevolutive Allegro

Interludio, compases 65-87: En este punto, encontramos un interludio orquestal que es iniciado por un compás que sirve como transición (compas 65), en el que, por medio de un cambio súbito al modo menor, regresamos a la tonalidad principal. En el compás 74, de una forma similar, se cambia nuevamente al modo mayor y en el compás 81 inicia un nuevo regreso al modo menor.



La indicación “allein oder mit den Tänzerinnen” (solo o con bailarines), nos indica que este interludio tiene un rol escénico, por lo cual en recitales es frecuentemente omitido.

En algunas interpretaciones, se corta este interludio y se realiza un salto desde el compás 82, donde se recapitula el material melódico de la sección de introducción.

Sección A', compases 88-113: Esta recapitulación tiene como fin continuar con el desarrollo de las estrofas de la obra. Es una repetición parcial de su antecesora, con el agregado de un *obligato* opcional de flauta que realiza un contrapunto con la voz.

Allegretto moderato
Giuditta:

In meinen A - dern drinn' da rollt das Blut der Tän - zerin,

Flöte

a tempo

Sección B', compases 114-145: Al igual que la repetición de A, esta repetición de B retoma el estribillo de la canción, y, hasta el compás 129, es una repetición de su antecesora. Desde el compás 130, hay una intervención coral, en la que un coro SATB agrega contraste cantando la segunda mitad del estribillo.

The image shows a musical score for a SATB choir. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Ih-re Fü-ße, sie schwe-ben da-hin, ih-re Au-gen, sie lok-ken und glühn! Und ich". The piano accompaniment is also visible.

Como he detallado anteriormente, en algunos recitales, esta intervención coral se omite, y es el piano quien, abriendo la distribución de las voces se asimila a un *tutti* orquestal.

The image shows a musical score for piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff. Dynamics markings include *f* and *ff*.

Del compás 138 hasta el 145, la voz se prepara para poner fin a la composición, retomándola última parte del estribillo.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "tanz, wie im Rausch, denn ich weiß, mei-ne Lip-pen, sie küs-sen so heiß!". The piano part includes dynamics markings like *f*, *rit.*, and *ff*. The score is numbered W. K. 2039.

La voz hace uso de recursos como reposos cadenciales en el registro agudo (compases 140 y 144), emblemáticos del estilo operístico. La obra concluye en el compás 145 con cadencia auténtica perfecta sobre la tónica.

VICENTE GÓMEZ GUDIÑO – “EL SUSPIRO DE UNA FEA” (PASILLO).

5.5 Resumen biográfico del compositor.

Vicente Gómez Gudiño fue un compositor, músico y flautista panameño quien también se dedicaba al saxofón. Entre sus composiciones podemos encontrar nombres como *Mama Eva* y “*La alondra chiricana*” pero sin duda la obra más célebre dentro de su autoría y se podría decir también, una de las más célebres dentro del repertorio de música panameña, es un pasillo titulado “*El suspiro de una fea*” con letra del poeta *Mario Horacio Cajar* quien también escribió la letra de otras composiciones panameñas muy afamadas como” “*La reina roja*” y “*La cocaleca*”.

Acerca de la obra: El suspiro de una fea nace como una forma de hacer eco social acerca de una ola de suicidios que estaba sucediendo en la ciudad de Panamá por los años 1940. Se trataba de un fenómeno inexplicable ya que cada semana se reportaba el suicidio de por lo menos una mujer, y que todos estaban relacionados ya que el origen de estos suicidios era por causa de una desilusión amorosa, y también porque muchas de ellas recurrían a una sustancia mortal llamada “sublimado” para acabar con sus vidas. Esta causa llamo la atención a los oídos del señor Vicente Gómez Gudiño, su música junto con la poesía del señor Mario Cajar se unieron para contribuir a esta causa, pero expuesta desde un punto de vista un tanto jocoso, la letra habla desde el punto de vista de una mujer enamorada que no entiende el rechazo por parte del hombre que ella ama, la poesía termina cuando ella amenaza con quitarse la vida para vengarse de este hombre. Es propicio resaltar que este pasillo fue popularizado años más tarde por arreglos que incluían instrumentos principalmente de vientos y cuerdas dejando la letra de este famoso pasillo en el olvido ya que no existe ninguna grabación de la letra cantada²⁹.

Sobre el género pasillo: Ritmo proveniente del vals europeo (tiempo musical ternario, en ocasiones en forma binaria o ternaria) al que nuestros compositores le han dado un aire propio panameño. Es diferente en los diversos países, los ecuatorianos y colombianos también le han dado forma y estilo propios, notoriamente diferentes del pasillo panameños.

Fue un baile, canción, que al parecer surgió antes de la mitad del siglo pasado en los territorios que tiempo atrás comprendían a la Nueva Granada (Ecuador, Venezuela y Colombia, tiempo en

²⁹ Existe una video versión grabada en 2016 por estudiantes de licenciatura en bellas artes con especialización en música, de la Universidad de Panamá. https://www.youtube.com/watch?v=j70X_AN9UeE

que Panamá aún estaba unido a este último país), como un ritmo de "alto linaje", en contraposición con los que se escuchaban en la etapa colonial³⁰.

El suspiro de una fea
Música: Vicente Gudiño
Letra: Mario Horacio Cajar

*Dicen que no me quieres, pero nunca yo te dejo de querer
Mi sin par adorado mira que me mato con sublimado*

*Dicen que no me quieres, pero nunca yo te dejo de querer
No seas ingrato tierno mulato déjate ver*

*No sé por qué será que tu mi amor te burlas así de tu chichi,
serás un bribón si no me hablas a mi*

*Se sabe todo aquí en Panamá me respondió y luego soltó el muy bocón
una carcajada cual la del soez cuacón*

*Y luego se burló y no volvió más por aquí
Ese malvado que se ha burlado de mi querer,*

*yo me vengare de ese infiel si ya verás, verás, veras...
¡Si ya verás mi querer!!*

³⁰ <https://www.panamaamerica.com.pa/ey/pasillos-panamenos-primera-serie-35200>

5.6 Análisis descriptivo de la obra: El suspiro de una fea – Pasillo (Arreglo por: Ensley Castillo)

Tonalidad La mayor

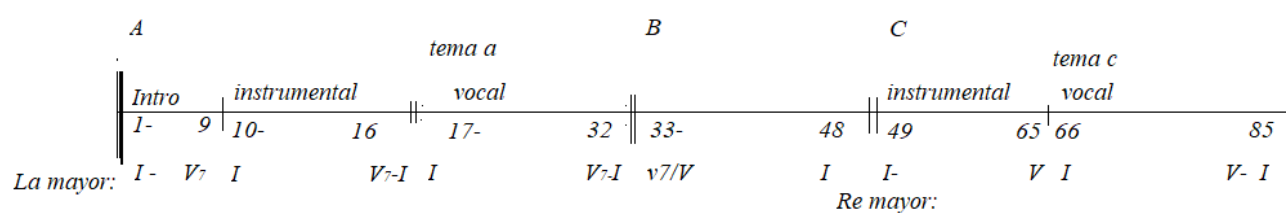
Compás 3/4

Forma Ternaria



Tesitura de la voz en la obra

Diagrama estructural



Sección A – Compases 1-32

Introducción. Compases 1-9: En este arreglo, el arreglista presenta una introducción pianísima en la que se establecen elementos importantes que serán significativos a lo largo de la obra, como lo son el ritmo armónico y la textura del acompañamiento.



Compases 9-16: El tema es presentado por primera vez en el compás 9. Este tema consta de un inicio acéfalo sobre el acorde de tónica. Cabe destacar que, para enriquecer la armonía de la obra el tema se sustenta en su inicio sobre un breve pedal de dominante resolviendo en el compás 10 sobre la tónica completando la cadencia auténtica respectiva. Sin embargo, en nuestro estudio descriptivo consideramos esta presentación parcial del tema como parte de la introducción.

Sección A, compases 17-32: La voz presenta el tema. Cabe resaltar que esta sección está constituida por dos frases que forman un periodo paralelo. A nivel de descripción melódica, la apoyatura, el motivo arpegiado y la curvatura melódica ascendente - descendente son característicos en esta melodía, y se mantendrán en cada aparición de la misma.

En la primera frase (compases 17-20) a nivel de proceso armónico, cabe resaltar la tonalización³¹ hacia la tónica relativa por medio de una dominante secundaria (do# dim.). Dicho proceso armónico tiene relación con lo expresado en las letras de la canción.

La segunda frase (compases 21-24) a diferencia de su antecesora, tiene inicio tético sobre el acorde de séptima dominante (con la séptima en el bajo). A nivel de descripción melódica cabe resaltar su carácter rítmico (primer motivo de la frase) aunque no se aleja del uso de arpeggios como principal recurso melódico. En este arreglo, con el objetivo de enriquecer la interpretación musical se agregan progresiones armónicas que no aparecen en la partitura original, así como algunas modificaciones en la melodía original.

³¹ Dentro de una composición de música tonal, la tonización o tonalización (del inglés "tonalization") es la consideración de un grado diferente a la tónica como un centro tonal temporal. Schenker, Heinrich, 1868-1935. ([1954]). Harmony. University of Chicago Press.

La tercera frase del periodo (compases 25-28) es una repetición de la primera. A pesar de que la melodía tiene la intención de tonalizar, lo hará en esta repetición a través de una dominante secundaria mayor (Fa#d7 -si menor).

La cuarta y última frase de este periodo (compases 29-32) tiene inicio tético sobre el acorde de subdominante y a diferencia de la segunda frase, se caracteriza por su contorno melódico descendente y saltos de octava, concluyendo la sección con cadencia auténtica sobre la tónica.

La sección A se repite de manera completa y concluida esta repetición, la obra continua su desarrollo en la siguiente sección.

Sección B - compases 33- 48 : Esta sección, al igual que la sección anterior está conformada por un periodo de dos frases que conforman un periodo paralelo simétrico.

Tema b, compases 33-36. Tiene inicio acéfalo sobre el segundo grado (como ya hemos mencionado antes, en este arreglo se enriquece la armonía con diversas progresiones armónicas, como en este caso un ii-V-I), y a manera de contraste, notamos cambios en el ritmo melódico y armónico (por ejemplo, una textura cordal y menos melódica en el acompañamiento, basada en el ritmo tradicional del pasillo). A nivel melódico, continúa el contorno melódico basado en los arpeggios y curvaturas melódicas ascendentes y descendentes. En el compás 40, luego de la cadencia conclusiva encontramos un unísono entre la voz y el piano que marca el clímax en la sección, puesto que la voz alcanza a nivel de dinámicas una intensidad de *forte*.

En esta sección, entre la primera y la segunda mitad del periodo no se presentan mayores contrastes entre las dos frases. La misma concluye con cadencia auténtica perfecta sobre la tónica en el compás 48.

Sección C – compases 49-85

Compases 49-65: Atendiendo las características de la forma ternaria (derivada de los famosos vales vieneses), ocurre una modulación a la tonalidad de Re mayor.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 38-48. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The voice part (Soprano) has lyrics: "bón si no meha blas a mi se sa be to doa quien pa na". The piano accompaniment features a dense texture with chords and arpeggios. Dynamics include "cresc." and "f".

El piano desarrollará un breve interludio en el cual presenta el material temático haciendo uso de las capacidades expresivas del piano, como, por ejemplo, el uso de pedal para crear una textura densa, ejecución en octavas de la melodía, y desde el punto de vista armónico, la introducción de sustituciones que enriquecen la armonía de la obra.

Tema c, compases 65-85.

El tema tiene inicio acéfalo sobre el acorde de tónica (aunque en el acompañamiento se emplea una sustitución). En esta sección, dada la naturaleza del arreglo encontramos algunas diferencias en el diseño melódico de la sección. Como mencionamos en la introducción del tema en la sección A, el recurso de la apoyatura se mantiene incluso en esta nueva sección contrastante. A nivel de acompañamiento, se mantiene la textura cordal y el ritmo de pasillo en el piano, con el fin de resaltar el rol principal de la voz.

066

lo y no vol viò mas por a qui e se mal

066

p

Cabe destacar que, en las versiones instrumentales más difundidas, la notación en esta sección de blancas con puntillos, lo cual en esta versión cantada se aprecia un figurado de negras y corcheas (compases 66 y 67) acorde con los versos de la canción.

Con respecto al diseño melódico, la primera frase inicia en compás 65 y concluye en el compás 72 con cadencia auténtica sobre la tónica. Sin embargo, respecto al resto del periodo encontraremos cambios que explicaremos a continuación.

La segunda mitad de esta sección, cuyo inicio se encuentra en el compás 72, inicia de forma acéfala sobre el acorde de tónica. En el compás 74, la melodía desarrolla un movimiento cromático descendente, el cual es sustentado por una progresión armónica en la que se hace uso de distintos prestamos modales (por ejemplo: compas de Re – La menor – Sol mayor – Sol menor, compases 74- 77), todo este movimiento sobre un pedal sobre el acorde de tónica.

Vale volver a mencionar el cambio en la rítmica con respecto a las versiones instrumentales más difundidas.

En el compás 78, llegamos al punto culminante de la sección, en la cual el arreglista hace uso de una extensión cadencial con el fin de brindar más dramatismo y una conclusión con carácter operístico a la obra.

En este punto, la voz explora los timbres del registro agudo, mientras que el piano, con movimientos melódicos cromáticos de octava en la mano izquierda, trémolos y una dinámica de *forte* resalta el clímax de la obra. El *a piacere* del compás 81 resolverá a tempo en el compás 82, compás en el cual la voz mantendrá en la dinámica de *fortissimo* la nota final (tónica) mientras el piano realiza una progresión cromática que concluye sobre el acorde de tónica, concluyendo la obra con la cadencia auténtica perfecta en el compás 85.

CAPÍTULO 6
COMENTARIOS SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN LA PREPARACIÓN DEL
RECITAL:
MUESTRAS DE REPERTORIO PARA SOPRANO A TRAVÉS DE LOS PERÍODOS DE
LA HISTORIA MUSICAL.

COMENTARIOS SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN LA PREPARACIÓN DEL
RECITAL:
MUESTRAS DE REPERTORIO PARA SOPRANO A TRAVÉS DE LOS PERÍODOS DE
LA HISTORIA MUSICAL.

Este último capítulo tratará sobre el proceso de elaboración de mi recital de graduación en específico, desde el primer paso que fue la elección de repertorio y proceso de preparación y estudio de cada una de las piezas, trataremos pieza por pieza con comentarios de mi parte como profesional del canto sobre técnica vocal interpretación y pronunciación de los diferentes idiomas expuestos, además del proceso de estudio, y, de ser necesario en algunas de las piezas se incluirán ejercicios de preparación en general ya sea de relajación, ejercicios de respiración y vocalizaciones sugeridas por requerimientos específicos de la pieza, elementos que yo también utilicé en mi preparación para el momento de ejecutar las piezas.

Elección de repertorio

Este es el primer paso y considero que el más importante de mi trabajo de grado ya que de aquí se deriva en sí el tema que escogí para mi monografía, desde un principio supe que mi trabajo de grado se enfocaría en períodos de la historia musical, pero no sabía exactamente como se iba a formular, hasta que decidí comenzar con sugerir piezas que me llamara

n la atención de cada uno de los periodos, tiempo después de haber hecho mi lista de sugerencias decidí presentarla como un trabajo de orden cronológico, me basé en esto para elaborar un cuadro sugerido por la Magister Elisa Troestch, este cuadro consistía en organizar mi repertorio por orden cronológico, y clasificación de las piezas por nivel de dificultad, un aspecto muy importante que no había considerado al principio ya que de esto dependería mi desempeño el día del recital.

Al cuadro también le agregué géneros de las piezas y también duración de cada una de ellas para al final, llevar un aproximado de la duración del recital en general, cuando ya tenía el cuadro y un borrador inicial de cómo se iba a presentar mi monografía, me reuní con el asesor de mi trabajo de grado quien también fue mi profesor de la materia de Instrumento principal los cinco años de carrera, el Doctor Carlos Tovar Pérez.

Cuando el Doctor Carlos Tovar aprobó mi propuesta de trabajo de grado y mi lista de sugerencias en su totalidad me dispuse a desarrollar la monografía y comenzar el proceso de estudio de todas las piezas a continuación el cuadro antes mencionado.

	Pieza	Compositor	Período	Género Vocal	Idioma	Nivel de dificultad	Duración
1	Aus liebe will mein heiland sterben	Johann S. Bach	Barroco	Aria	Italiano	Medio	4:33
2	Gli sguardi trattieni	Ch. W. Glück	Clásico	Aria	Italiano	Medio	2:00
3	Dove sono i bei momenti	W. Mozart	Clásico	Aria	Italiano	Alto	6:00
4	Tu che di gel sei cinta	G. Puccini	Romántico	Aria	Italiano	Alto	2:50
5	Der Neugierige	F. Schubert	Romántico	Lied	Alemán	Medio	3:41
6	Des Baches wiegenlied	F. Schubert	Romántico	Lied	Alemán	Medio	6:35
7	Trois beaux oiseaux du paradis	M. Ravel	Impresionismo	Chanson	Francés	Medio	2:57
8	La flûte enchantée	M. Ravel	Impresionismo	Chanson	Francés	Medio	3:25
9	I feel pretty	L. Bernstein	Contemporáneo	Canción	Inglés	Medio	2:15
10	Tus ojos negros	M. De Falla	Impresionismo	Canción	Español	Medio	4:14
11	La tarántula e un bicho mú malo	G. Giménez	Impresionismo	Canción	Español	Fácil	1:36
12	El suspiro de una fea	V. Gudiño	Contemporáneo	Canción	Español	Medio	3:15
13	Meine Lippen, sie küssen so heiß	F. Lehár	Contemporáneo	Aria	Alemán	Alto	5:11

(De ahora en adelante se desarrollarán las piezas en el orden en que serán interpretadas el día del recital.)

Primer grupo de piezas

- 1. “Aus liebe will mein heiland sterben” – Aria No. 49 de La Pasión Según San Mateo – Johann Sebastian Bach.***

Elección de repertorio

Desde que decidí centrar mi trabajo de grado en los períodos de la historia musical, supe que para el periodo barroco quería cantar una pieza de algún oratorio, ya que es un género que no había experimentado antes, además de que en el periodo barroco estaba muy presente. Elegí la música del compositor Johan Sebastian Bach por que reúne a su máxima expresión todas las virtudes de este periodo; por un tiempo estuve escuchando mucha música de este compositor hasta llegar a La Pasión Según San Mateo y me llamó mucho la atención por la relevancia que tiene esta obra gran musical hasta en nuestros tiempos, aunque en su mayoría es una composición para voces solistas masculinas y coro, encontré esta hermosa aria para soprano solista con acompañamiento de una flauta y dos oboes con una temática un tanto melancólica y sombría que habla sobre el amor que nos tuvo Jesucristo al morir por nosotros aunque él no tuviese culpa alguna, en mi recital se representará con un ensamble de piano, flauta trasversa y voz.

Comentarios sobre técnica vocal y proceso de estudio

Esta pieza terminó siendo un reto para mí, ya que aunque pareciera sencilla porque no tiene muchas complicaciones en la melodía (como detalles de virtuosismos, coloraturas y está en una

tesitura bastante cómoda para cualquier soprano), al empezar a estudiar me di cuenta que es una pieza que demanda un control absoluto de la respiración por sus líneas extensamente largas y que no da mucho espacio a tomar respiros, y más aún porque el idioma alemán tiende a exagerar silabas o letras como por ejemplo la S o en palabras como *Nichts* (Nunca) la TS muy marcada es muy importante en la pronunciación, pero esta silaba es delicada ya que es propensa a favorecer la fuga de aire, según mi apreciación, la pieza está escrita para que la voz debe se escuche como si estuviese flotando sobre el acompañamiento; para esto tuve en cuenta ejercicios de respiración que estuviesen dirigidos a ampliar la expansión pulmonar y controlar la fuga del aire que se produce de forma innecesaria, además de ejercicios para aligerar un poco la voz y que no se escuche tan pesada ya que no es propio del estilo de canto de este periodo.

Ensamble

Aunque no he tenido la oportunidad de ensamblar todavía con el grupo completo, he ensayado con pista para piano y aparte algunas veces con el flautista, me percate de algo que para mí es muy importante y será el reto más difícil de esta pieza, encontrar un tempo estable en que los tres estemos de acuerdo, ya que es parte fundamental del ambiente etéreo que da esta pieza.

Ejercicios implementados en la preparación de esta pieza

Ejercicios de respiración para ampliar la capacidad pulmonar:

1. Respiración diafragmática, inhalamos en cuentas de cinco segundos, luego sostenemos el aire en cuentas de cuatro segundos y para terminar con los labios extendidos en forma de beso, exhalamos en cuentas de 40 segundos hasta más, debemos procurar que la salida del aire sea lenta y con el menor ruido posible, realizar este ejercicio en sets de cinco repeticiones seguidas.

2. Entrenamiento de respiración diafragmática utilizando globos o un carrizo:

Esta técnica es muy popular ya que, al utilizar un elemento en físico ajeno a nuestro cuerpo, aumenta la dificultad del ejercicio lo que genera resistencia en nuestros órganos respiratorios principalmente los pulmones, el diafragma, y las costillas, sin presión en los cachetes y los labios en forma de “U” soplamos el globo o carrizo despacio en cuentas de cinco (hacer diez repeticiones seguidas). Repetimos este proceso ahora en cuentas de diez segundos, pero al soplar haremos sonido de nota Do, (hacer diez repeticiones seguidas), continuamos este ejercicio con sonidos de nota Do, Re, Mi regresamos al Re y terminamos con la nota Do todo esto en cuentas de diez segundos, (hacer diez repeticiones seguidas).

2. *“Gli sguardi trattieni” – Christopher Willibald Glück.*

Elección de repertorio

Hace ya unos años, mi profesor de instrumento principal incluyó esta hermosa aria como parte de mi repertorio de segundo año de carrera, en estos años todavía estábamos explorando las cualidades de mi voz como soprano y debido a esto me dieron esta aria para probar como me sentía en el papel de soprano ligero, disfruté mucho cantarla porque aunque no significaba un gran reto a nivel de técnica vocal, la pieza me da mucha libertad de interpretación, además de que quise poner ejemplos del recorrido que tuvo mi voz estos años de carrera, por esta razón quise incluirla en mi recital.

Comentarios sobre técnica vocal y proceso de estudio

Un año después de cantar esta pieza mi profesor decidió categorizar mi voz como soprano lírico debido a las cualidades de la misma, esto quiere decir que mi voz es un poco más robusta que la de una soprano ligero, al volver a estudiar esta pieza tuve que mantener en mi mente el aligerar la voz siempre buscando más el sonido del “Bostezo” para obtener un sonido más ligero del que estoy acostumbrada a cantar, como comentaba anteriormente esta es un aria que estudié hace cuatro años y retomarla fue un proceso de repaso de la música en general, esta vez fue diferente porque el estudio se enfocó más bien en la interpretación y darle expresión corporal a el texto de esta pieza.

- 3. “E Sussana non vien!”, “Dove sono i bei momenti” (¡Y Sussana no viene!, ¿Dónde están esos bellos momentos?) – Wolfgang Amadeus Mozart.**

Elección de repertorio

Esta hermosa aria de uno de mis compositores favoritos, significa mucho para mí, La música de Mozart a mi parecer tiene vida propia, llevar el texto y la música de este gran compositor a la altura de estudiante de licenciatura, fue una gran experiencia que se quedó en mi corazón hasta hoy, el personaje de la Condesa de Almaviva me acompañó en los últimos años de mi carrera; interpreté todas las arias que Mozart compuso para este personaje y a través de ello aprendí mucho, por eso no podía dejar esta pieza fuera de mi recital.

Comentarios sobre técnica vocal y proceso de estudio

Se trata del primer gran reto vocal en mi carrera de canto, ya que fue la primera vez que cantaba un aria de tal duración y demanda en la técnica vocal, he podido interpretarla desde entonces en varias ocasiones, entre las dificultades que tuve para sacar adelante esta aria puedo señalar algunas.

Atacar notas agudas en dinámica Forte:

Esta aria en especial tiene muchas ocasiones en que sucede esto, como por ejemplo: En el compás 23 del recitativo, y en el compás 85 del aria, mi problema está en que tiendo a cubrir mucho las notas agudas por miedo de que ocurra algún quiebre en la voz por esto no se me hace fácil proyectar notas agudas en dinámica *forte*, para solucionar este problema he recurrido a un efecto que utilizaba la gran cantante de origen español, Monserrat Caballé, este efecto consiste en atacar las notas agudas en dinámica *Pianissimo* para luego hacer un crescendo a *Forte* y sostener entonces la nota, este efecto se conoce como “*Messa di voce*” (Colocación de la voz).

Trinos

Este adorno musical es muy característico de la música mozartiana por esto es muy importante que salga lo mejor posible, en esta Aria tengo un ejemplo de este adorno unos compases antes de terminar la pieza, compás 98 para ser exactos, consiste en el cambio de una nota a otra de forma rápida creando una especie de vibrato.

Ejercicios implementados en la preparación de esta pieza:

Vocalización para efecto “Messa di voce” (Colocación de la voz). Del libro: “Lamperti, Thirty preparatory vocalizes”. Por: Giovanni Battista.

Lección No. 30: Con la vocal A,

Musical score for Lección No. 30. The tempo is marked "Largo." and the dynamics are "pp". The score is numbered 30. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the letter "a" and features a series of trills. The piano accompaniment is in a major key and features a series of chords and arpeggios.

Vocalización para trinos

Del libro "Lo que todo cantante debe saber" Por: Marta Spoel. Lecciones No.266, 267, 268, 269, 270.

Musical score for vocalizations 266, 267, 268, 269, and 270. The score includes instructions for trills and trills. The instructions are: "ter, go as high and as low as you can. Note, particularly the difference in sound between the inharmonic intervals." and "sin forzar la voz. "color" del sonido de las notas inarmónicas." The score is numbered 266, 267, 268, 269, and 270. The instructions for 270 are "Downward trill - Trino descendente".

4. ***“Tu che di gel sei cinta” (Tú que de hielo estás hecha) – Giacomo Puccini.***

Elección del repertorio

Esta aria fue sugerida por mi profesor de instrumento principal en el tercer año de la carrera, al finalizar el semestre el profesor me recomendó mantenerla siempre presente en mi repertorio, Aunque según en el libreto Liu es un personaje secundario, al desarrollarse la puesta en escena este personaje con su inocencia y amor desmedido e incondicional, logra cautivar la atención completa del público, desde la primera vez que escuché esta aria me envolvió su melancolía, la música y el texto van de la mano hasta el final para culminar con un climax desgarrador , esta es una de mis arias favoritas y como me identifico mucho con ella y el personaje no podía faltar como pieza representante del período romántico en este recital.

Comentarios sobre la técnica vocal y proceso de estudio

Para mí lo más importante a resaltar en esta pieza es que exige en todo momento una columna de aire estable, ese fue mi reto para esta pieza, de esto depende las líneas *legato* y las dinámicas de *piano* a *crescendo* que son indispensables en el romanticismo.

Sobre 2 canciones del ciclo de lieder, “Die Schöne Müllerin” (La bella molinera.)

5. ***“06. Der Neugierige – El curioso,***

6. ***“13. Des baches wiegenlied” (La canción de cuna del arroyo.)***

Elección de repertorio

Para la representación del género Lied en mi recital sabía desde el principio que tenía que ser alguna composición de Franz Schubert, porque para mí el género Lied tiene una característica

muy importante que es que la música describe el texto, y no hay mejor ejemplo que los ciclos de canciones de Franz Schubert como por ejemplo, el sonido de engranaje representado por el acompañamiento de piano en Margarita en la rueda, “ *Gretchen am spinrade*”, o en el sonido de galopar de un caballo en “*Erlkönig*”, por esta razón escogí este ciclo de canciones que aunque no había cantado antes, siempre me llamó la atención por la hermosa y un tanto trágica historia que tiene, de las 20 canciones de este ciclo escogí dos, la primera representa la primera ilusión y la segunda contrasta completamente con la desilusión de este personaje.

Comentarios sobre la técnica vocal y proceso de estudio

Sobre estas dos canciones no tengo mucho que agregar, en cuanto a la técnica vocal, solo detalles de pronunciación y memorización del texto en especial con *Des baches wiegenlied*, ya que se trata de una línea melódica repetitiva, pero con diferente texto.

Sobre dos canciones de Maurice Ravel

7. “*Trois beaux oiseaux du paradis*” (*Tres hermosas aves del paraíso*) – de la colección de canciones, *Trois chansons, M 69, (Tres canciones, M69)*.

8. *La flûte enchantée (La flauta encantada)* - de la colección de canciones, *Shehérazadé*.

Elección de repertorio

Quería variar un poco la elección de compositores cuando se trata de repertorio en francés ya conocía composiciones de Maurice Ravel para instrumentos musicales, pero no de composiciones para voz, hasta que en el último año de carrera para el semestral de la clase de formas musicales, se nos asignó analizar una de las canciones del ciclo que lleva por nombre *Shehérazadé*, la música de este compositor me llamó mucho la atención por sus cualidades

exóticas y su toque de composición único, decidí tomar esta misma pieza para mi recital de graduación e incluir una pieza más del mismo compositor aunque no fuesen de la misma colección, encontré un tiempo después un ciclo de canciones más de Ravel en el que se encontraba *Trois beaux oiseaux du paradis*, de las tres canciones que se encontraban en este ciclo esta me llamó más la atención por su hermosa y melancólica historia.

Comentarios sobre la técnica vocal y proceso de estudio

Sobre la técnica vocal no considero que el género *chanson* tenga muchas complicaciones al momento de ejecutar una pieza, quisiera resaltar es que al momento de estudiar las piezas me enfoqué mucho en cuidar la pronunciación de las vocales de este idioma ya que son varias y muy específicas, en especial casi siempre en la última sílaba, por ejemplo; *Coeur*, *Cramoise*, *Flûte*, *Joie*.

Pausa para descanso

Segundo grupo de piezas

Al preparar el repertorio de mi recital de graduación quise que, en el segundo y último grupo de canciones todas las piezas llevaran una temática más ligera; un tanto coquetas, pasionales, diferentes y entretenidas. Reuní este grupo de canciones que al final resultaron tener todas una cualidad en común; que todas tienen en su música, influencias o, como en algunas de ellas, ser música española. La elección de este repertorio estuvo enfocada en encontrar música que me permitiera explotar las capacidades teatrales de un cantante. Al final estuve muy satisfecha con la elección de mi repertorio en general.

9. “I feel pretty” (Me siento linda) – Leonard Bernstein.

Elección de repertorio

Lo que más me gusta de la ópera es que se trata de la concentración de todas las formas de bellas artes en una sola puesta en escena, pero años más tarde en Estados Unidos surge otro género más moderno con estas mismas características, con composiciones musicales más flexibles e incluso libretos más digeribles, yo en lo personal soy muy fan de los musicales e incluso quisiera dedicar más adelante parte de mi carrera a ellos, es por eso que para la canción en inglés que se me sugirió escogí una canción que está dentro de uno de mis musicales favoritos y más aún con música de uno de mis compositores favoritos, esta hermosa canción ha sido interpretada por muchas sopranos muy reconocidas como: Diana Damrau, Elina Garanca, Aida Garifullina y Pretty Yende, será un placer interpretar ahora mi versión de esta hermosa y un tanto jocosa canción

Comentarios sobre la técnica vocal y proceso de estudio

Sobre la técnica vocal quiero señalar que, aunque la pieza fue escrita en el período contemporáneo y para un musical el estilo de canto sigue siendo lírico, conozco esta pieza desde que era pequeña, así que a la hora de estudiar me concentré completamente en la interpretación del texto, ya que esta pieza fue escrita para desarrollarse de una forma cómica.

10. “Tus ojillos negros” – Manuel de Falla.

Elección de repertorio

Retomando mi comentario anterior sobre la influencia de música española en mi recital, esta composición es puramente música española, desde que la escuché, supe que la quería sugerir como parte de mi repertorio en español, por su temática romántica, de amor desmedido y pasión pura, que se intensifican aún más con el acompañamiento de guitarra, esta pieza es meramente interpretación para mí es más una poesía cantada.

Comentario sobre la técnica vocal y proceso de estudio

La técnica vocal la trabajé a base de ejercicios de escalas ascendentes y descendentes que cubrieran octavas, ya que el ámbito vocal de esta pieza es algo grande y juega entre ir de registros graves a agudos y viceversa en varias ocasiones, pero la verdadera dificultad la encontré al momento de estudiar la música, como es propio del impresionismo la armonía de esta pieza tiene sus complicaciones, así mismo la línea melódica las tenía, por eso me tomó sus horas de estudio consciente para evitar cualquier problema de afinación a la larga.

11. “La tarántula e un bicho mú malo” – Gerónimo Jiménez.

Elección de repertorio

Siguiendo con las composiciones españolas no podía dejar fuera por lo menos una pieza que perteneciera al género zarzuela, pero no quería cantar nada que ya se hubiese hecho antes, hace unos años atrás escuchando grabaciones de una de mis mezzosopranos favoritas, Teresa Berganza, me encontré con una interpretación esta pequeña pero muy enérgica aria, y me enamoré completamente de la picardía de esta pieza, años después, en el último año de carrera

el profesor sugirió escoger música en español y aproveché esta oportunidad para interpretarla por primera vez, los resultados fueron muy positivos, Así que por esta razón vuelvo a interpretar esta aria en mi recital de

graduación.

Comentarios sobre la técnica vocal y proceso de estudio

Esta es una pieza relativamente sencilla debido a que se mantiene en un registro estable sin muchos saltos de intervalos grandes, yo diría que la única dificultad se encuentra en estar pendiente a la respiración que corresponde a cada inicio de frase, debido a que es una pieza de tiempo bastante acelerado.

12. “El suspiro de una fea” – Vicente G. Gudiño.

Elección de repertorio

Para mi recital de graduación quise incluir por lo menos una pieza panameña, a la vez de que hace unos años comenzó en mí la inquietud de saber por qué uno de los pasillos más reconocidos de Panamá, que fue escrito originalmente para ser cantado, la letra de la misma quedó en el olvido con el pasar de los años, y popularizado entonces por varios instrumentos, es por esta razón que elegí esta pieza y con un arreglo para voz soprano y piano, quise poner mi granito de arena para tratar de salvar el verdadero significado de esta pieza, El grito de ayuda de una mujer despechada.

Comentarios sobre la técnica vocal y proceso de estudio

Tratándose de una pieza en que la melodía es bastante repetitiva, y de frases muy cortas en cuanto a la respiración no hay mucho que agregar, solo tomar respiraciones cortas al inicio de cada frase, y más aún en la parte B de la canción debido al cambio de ritmo más acelerado que presenta la melodía.

Lo más importante a resaltar en esta pieza es que, la melodía explora todos los registros (agudo, mixto, grave), esto pasa a lo largo de toda la canción, esto quiere decir que al momento de estudio y ejecución hay que ponerle mucha atención al *passaggio*. (Paso de la voz de un registro a otro de forma imperceptible.)

El estudio de esta pieza no me representó un gran problema ya que la melodía la conozco desde pequeña, y la letra la memoricé unos años atrás por razones de trabajo, así que el estudio se enfocó en repasar lo que ya sabía y memorizar ahora los cambios de la estructura que se presentan en este arreglo.

Ejercicios implementados en la preparación de esta pieza.

Del libro: “A theoretical and practical vocal Method”, por Mathilde Marchesi.

Lección No. 38: Escala ascendente de Do natural hasta su novena y mantener la nota, se repite el ejercicio, pero en segundas.

The image shows a page of musical notation for two exercises. Exercise 38 is an ascending scale from C4 to C5. Exercise 39 is the same scale starting on G4. Both exercises include piano accompaniment. The score is marked "To be transposed into other keys." and "PIANO." The page number 39 is visible in the bottom right corner.

13. “*Meine lippen sie küssen so heiss*” (*Mis labios besan con mucha pasión*) – Franz Lehár.

Elección de repertorio:

La última pieza de mi recital tiene un significado muy especial para mí: a los quince años vi un video de una de las soprano más reconocidas de la mitad de este siglo, *Anna Netrebko*, cantando esta aria en el Wiener Opera Ball 2004, me quedé fascinada viendo como un ser humano puede transmitir una historia en unos cuantos minutos, también la forma en cómo la cantante se dejaba llevar completamente por la música, desde ese momento supe que tenía que estudiar canto de manera académica, unos cuantos años después me metí a la carrera y decidí que iba a cantar esta aria en mi recital de graduación. Esta es la razón del porqué esta pieza será el cierre de mi recital.

Comentarios sobre la técnica y proceso de estudio

Esta pieza demanda una madurez en la técnica vocal de principio a fin, sus muchas estrofas de canto ininterrumpido exigen una buena administración de aire en cada frase, además del dominio completo del escenario, mantener un sonido estable para cerrar con un sobreagudo en dinámica fuerte.

El estudio de esta pieza tomó su tiempo ya que es un idioma ajeno a mí, y es indispensable conocer el texto de la pieza al punto de que se pueda relatar como una historia, utilicé el método de traducción y recitar en mi cabeza hasta completar toda la canción, fue una de las primeras piezas que estudié porque sabía que quería dominar a totalidad el texto para poder transmitir mis emociones al público con libertad y confianza, que es la finalidad de esta pieza.

CONCLUSIÓN

Muestras de repertorio para soprano, a través de los periodos de la historia musical, es un trabajo escrito de análisis investigativo de las trece piezas que escogí, como repertorio de recital de graduación, expuesto en orden cronológico, con el objetivo de que el lector se quedara con el aprendizaje de forma organizada. No solo del análisis principal de las piezas de este proyecto, sino que también, conociera acerca de los procesos evolutivos de los períodos de la historia musical expuestos en este trabajo, como también darle relevancia a los factores principales que se toman en cuenta a la hora de iniciar con el estudio de cualquier pieza musical, como lo son estructuras, texto, armonía, estudio de la obra, personajes, géneros de las piezas y estilo musical propio del período, presentado desde el punto de vista de un profesional en la materia.

El éxito de este análisis investigativo se encuentra en la forma metódica e integral de presentar cada uno de los elementos que conforman una pieza musical, apoyado en la información que nos brinda el texto de cada pieza, y así brindarle datos completos al lector sobre lo que está pasando al momento de la interpretación de la obra que, puesto de esta forma, se trata de la finalidad principal de esta hermosa y completa representación de arte.

Como profesional del canto y la música, tan solo me queda decir que este trabajo escrito es el resultado final de años de estudio y esfuerzo dedicados al canto, puedo confirmar que no me equivoque al escoger este camino como profesión, y que para mí se trata de la forma más pura del arte, el canto reúne todas las ramas del arte para condensarlo en una sola.

BIBLIOGRAFÍA

Ashbrook, William – Powers, Harold: (1991) Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition. Princeton University Press

Cisneros, María: La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Comellas, José Luis (1995). Nueva historia de la Música, pág. 165. Ediciones internacionales Universitarias

Ganzl, Kurt (2000) The Encyclopedia of Musical Theatre (3 Volumes). New York: Schirmer Books.

Gómez Amat, Carlos: Historia de la música española. Siglo XIX. Ed. Alianza Música. Madrid, 1984

Grun, Bernard. Gold and Silver: The Life and Times of Franz Lehar. New York: David McKay Co., 1970.

Hess, Carol A. (2001a). "Falla (y Matheu), Manuel de". Grove Music Online (8th ed.). Oxford University Press.

Martínez Miura, Enrique (1998). Bach Obra Completa Comentada. Peninsular Publishing Company

McLeish, K., y otros, La discoteca ideal de música clásica, Planeta, 1996.

Orenstein, Arbie (1991). Ravel: man, and musician. Courier Dover.

Schenker, Heinrich, 1868-1935. ([1954]). Harmony. University of Chicago Press.

Traubner, Richard (1983). Operetta: A Theatrical History. Doubleday. p. 262.

ARTICULOS

Cargher, John: "Lehár's most successful flop", ABC Radio 24 Hours, January 2002, p. 44

Cummings, Robert: "Leonard Bernstein: 'I Feel Pretty', song", All music, consultado el 12 de febrero de 2016

INFOGRAFÍA

https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach

<https://www.panamaamerica.com.pa/ey/pasillos-panamenos-primera-serie-35200>

https://www.youtube.com/watch?v=j70X_AN9UeE

<https://www.zarzuela.net/syn/tempra.htm>