

**HERRAMIENTA PEDAGÓGICA PARA LA PREPARACIÓN DE UN
RECITAL DE CANTO**

ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2004

**HERRAMIENTA PEDAGÓGICA PARA LA PREPARACIÓN DE UN
RECITAL DE CANTO**

ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE

**Trabajo presentado como requisito de grado para optar al
título de Licenciado en Música.**

Director

JANUSZ KOPYTKO

Profesor asociado

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2004

A MIS PADRES Y
HERMANOS

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

DETLEF SCHOLZ, por sus valiosas orientaciones para la hacer posible la realización de este trabajo.

JANUSZ KOPYTKO, director del proyecto

MONICA TOBO, pianista acompañante.

GUSTAVO A. MANTILLA, por su apoyo y colaboración.

Dirección Cultural U. I. S.

Todos los profesores de la carrera de licenciatura en música que desinteresadamente me colaboraron con su asesoría y a los que con su enseñanza y orientación pedagógica han contribuido en mi formación profesional.

Todas aquellas personas que en una u otra forma colaboraron en la realización del presente trabajo.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	1
JUSTIFICACION	2
OBJETIVOS GENERALES	3
OBJETIVOS ESPECIFICOS	4
1. LA TECNICA VOCAL	5
1.1 RESEÑA HISTORICA DEL CANTO	7
1.2 EL APARATO FONADOR	11
1.2.1 La laringe	12
1.2.2. Las cuerdas vocales	12
1.2.3 Aparato respiratorio	13
1.2.3.1 La respiración	14
1.2.4 Resonadores	16
1.3 EJERCICIOS PARA EL DESARROLLO DE LA TECNICA VOCAL	18
1.3.1. Ejercicios de relajación	18
1.3.2. Ejercicios de respiración	19
1.3.3. Ejercicios para la utilización de resonadores	20

1.3.4.	Ejercicios para apoyo diafragmático	21
1.3.5	Ejercicios para el estudio de recursos	24
1.3.5.1	Trinos	25
1.3.5.2	Ligaduras	26
1.3.5.3	Glisando	26
1.3.5.4	Apoggiatura y acciaccatura	27
1.3.5.5	Matices	28
1.3.5.6.	Vibrato	29
1.3.5.7	Stacatto	30
1.4	ETAPAS PARA LA PREPARACIÓN DE UN RECITAL DE CANTO	30
1.4.1	Estudio individual de las obras	31
1.4.1.1	Fase inicial	31
1.4.1.2	Fase de estudio técnico	32
1.4.1.2.1	Cantar con vocales	32
1.4.1.2.2	Transporte de pasajes	33
1.4.1.2.3	Disminuir el tempo	33
1.4.1.2.4	Estudio de adornos	33
1.4.1.2.5	Estudio de pasajes con diferentes articulaciones	33
1.4.1.3	Fase final	34
1.4.2	Ensamble voz e instrumentos acompañantes	34
1.4.2.1	Fase de estudio técnico	34

1.4.2.2	Fase final	35
2.	RECITAL	36
2.1.	EL CLASICISMO	36
2.1.1	Wolfgang Amadeus Mozart	41
2.2	EL ROMANTICISMO	50
2.2.1	Robert Schumann	54
2.2.2	Franz Schubert	62
2.3	PROPUESTA PARA EL ANALISIS DE LAS OBRAS	70
2.3.1	Nombre de la obra	70
2.3.2	Autor	71
2.3.3	Periodo musical	71
2.3.4	Instrumentación	71
2.3.5	Género	71
2.3.6	Origen	72
2.3.7	Tema	72
2.3.8	Idioma	72
2.3.9	Comentarios	73
2.3.10	Letra	73
2.3.11	Forma	73
2.3.12	Ritmo	74
2.4	OBRAS SELECCIONADAS	74
2.4.1	El Lied	75

2.4.2	La ópera	77
2.4.2.1	La ópera en el clasicismo	78
2.4.2.2	El Aria	80
2.4.3	Lachen und weinen	80
2.4.4	Lied der Mignon	82
2.4.5	Schlummerlied	84
2.4.6	Der blinde Knabe	86
2.4.7	Das verlaßne Mägdelein	88
2.4.8	Frühlingsgruß	90
2.4.9	Zigeunerliedchen I	91
2.4.10	Zigeunerliedchen II	93
2.4.11	Arie der Zerlina	94
2.4.12	Arie des Cherubino	96
2.4.12	Arie des Cherubino	98
2.4.13	Arie der Despina	101
3.	CONCLUSIONES	104
	BIBLIOGRAFIA	105
	ANEXOS	108

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Fig. 1 La Laringe	12
Fig. 2. Imagen laringoscópica de la Laringe	13
Fig. 3 Aparato Respiratorio	13
Fig. 4 Resonadores	17
Fig. 5 Ejercicio 1 para trabajo de resonadores	21
Fig. 6 Ejercicio 2 para el trabajo de resonadores	21
Fig. 7 Ejercicio 1 para trabajar ataque con el diafragma	22
Fig. 8 Ejercicio 2 para trabajar ataque con el diafragma.	22
Fig. 9 Ejercicio 3 para trabajo de diafragma.	23
Fig. 10 Ejercicio 4 para trabajo de diafragma.	23
Fig. 11 Ejercicio 5 para el trabajo de diafragma.	23
Fig. 12 Ejercicios para dar agilidad a la lengua	24
Fig. 13 Trinos	25
Fig. 14 Estudio de trinos	25
Fig. 15 Glisando	27
Fig. 16 Ejemplo de apogiaturas en el siglo XVII	27
Fig. 17 Apogiatura y Acciacatura	27

Fig. 18	Matices	28
Fig. 19	Ejercicio para el estudio de matices	29
Fig. 20	Retrato de W. A. Mozart y su hermana Nannerl	42
Fig. 21	W. A. Mozart	44
Fig. 22	R. Schumann	56
Fig. 23	R Schumann (2)	60
Fig. 24	F. Schubert	67
Fig. 25	F. Schubert (2)	69

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. FORMATO PARA EL ANALISIS DE OBRAS	108
ANEXO B. LACHEN UND WEINEN	111
ANEXO C. LIED DER MIGNON	115
ANEXO D. SCHLUMMERLIED	119
ANEXO E. DER BLINDE KNABE	123
ANEXO F. DAS VERLA?NE MÄGDELEIN	128
ANEXO G. FRÜHLINGSGRU?	131
ANEXO H. ZIGEUNERLIEDCHEN I	133
ANEXO I. ZIGEUNERLIEDCHEN II	136
ANEXO J. ARIE DER ZERLINA (VEDRAI CARINO)	139
ANEXO K. ARIE DES QUERUBINO (NON SO PIÙ)	144
ANEXO L. ARIE DES QUERUBINO (VOI CHE SAPETE)	150
ANEXO M. ARIE DER DESPINA (IN UOMINI IN SOLDATI)	155

1. TITULO: HERRAMIENTA PEDAGÓGICA PARA LA PREPARACIÓN DE UN RECITAL DE CANTO.*

2. AUTOR: ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE.**

3. PALABRAS CLAVES:

Canto
Técnica vocal
Recital
Mozart
Schubert
Schumann
Lied
Opera

4. DESCRIPCION O CONTENIDO

Este proyecto de grado contiene una propuesta metodológica a partir de la experiencia sobre la preparación de un recital de canto y pretende ser una herramienta útil para aquellas personas que deseen realizar proyectos similares. Contiene también una propuesta para hacer el análisis de las obras que cualquier ejecutante desee presentar a un público considerando que es muy importante conocer los aspectos más relevantes de las piezas a ejecutar para así presentar un trabajo más cercano a las intencionalidades del autor y las características de la época en la que fueron escritas.

El trabajo tiene como objetivo principal la presentación de un recital en el que se interpretan obras de los compositores W. A. Mozart del periodo Clásico y R. Schumann y F. Schubert del periodo Romántico y corresponden a las formas Aria y Lied debido al desarrollo que estas tuvieron en dichos periodos y por ser obras básicas del repertorio general de un cantante. Las obras del programa son: De W. A. Mozart, Aria der Zerlina (vedrai carino) de "Don Giovanni", Arie der Despina (Una donna) y (In unomini in soldati) de "Cosi fan tutte"; y de "Las bodas de Fígaro" Arie des Cherubino (Non so più) y (Voi che sapete); de F. Schubert: Lachen und weinen, Lied der Mignon, Schlummerlied y Der blinde Knabe; y de R. Schumann: Frühlingssgruß, Das verlaßne Mägdelein y Zigeunerliedchen I y II.

Adicionalmente, este proyecto busca proyectar la carrera de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander a la comunidad en general y despertar en sus estudiantes el interés por la técnica vocal.

* Proyecto de grado.

** Facultad de ciencias humanas, licenciatura en música. Director del proyecto: Janusz Kopytko.

1. TITLE: PEDAGOGIC TOOL FOR THE PREPARATION OF A RECITAL OF SONG.*

2. AUTHOR: ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE.

3. KEY WORDS:

Song
Vocal technique
Recital
Mozart
Schubert
Schumann
Lied
Opera

4. DESCRIPTION OR CONTENTS

This degree project contains a methodological proposal starting from the experience on the preparation of a song recital and it wants to be an useful tool for those people that want to carry out similar projects. It also contains a proposal to make the analysis of the works that any performer wants to introduce to a public considering that it's very important to know the most outstanding aspects in the pieces to perform it in order to show a nearer work to the composer's intentions and the characteristics of the time in which they were written.

The work has as main objective the presentation of a recital in the one that the composers' works W. A. Mozart of the Classic period and R. Schumann and F. Schubert of the Romantic period is interpreted and they correspond the Aria and Lied forms due to the development that these had in this periods and because they are basic works of the general repertoire of a singer. The works of the program are: Of W. A. Mozart, Arie der Zerlina (vedrai carino) of "Don Giovanni", Arie der Despina (Una donna) and (In unomini in soldati) of "Cosi fan tutte"; and of "The weddings of Fígaro" Arie des Cherubino (Non so piú) and (Voi che sapete); of F. Schubert: Lachen und weinen, Lied der Mignon, Schlummerlied and Der blinde Knabe ; and of R. Schumann: Frühliugsgruß, Das verlaßne Mägdelein and Zigeunerliedchen I and II.

Additionally, this degree project looks for to project the career of Degree in Music of the Uiversidad Industrial de Santander to the community in general and to wake up in its students the interest for the vocal technique.

* Graduating Thesis

** Faculty of Human Sciences B.A. (Music) Project Head: Janusz Kopytko

INTRODUCCION

La realización de un recital es la cumbre del proyecto, pues en éste se pueden apreciar los resultados de lo aquí planteado y es el medio que permite difundir las obras y sus compositores. Este está enfocado al público en general y especialmente a aquel que disfrute de los diferentes géneros musicales, en este caso el canto, pero principalmente a los estudiantes de la carrera de Licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander para que observando y escuchando se interesen por practicarlo.

Las pautas que se proponen a través de este proyecto no solamente son aplicables a la ejecución vocal, sino que también pueden ser adoptadas para la interpretación de cualquier instrumento musical solista o dentro de una agrupación.

OBJETIVOS GENERALES

Crear una guía metodológica para las personas que deseen preparar un recital de canto.

A través de esta herramienta facilitar y motivar a los estudiantes de la carrera de Licenciatura en música de la UIS para realizar proyectos similares.

Realizar un recital de canto

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Recopilar la mayor cantidad de información que permita desarrollar el proyecto.

Clasificar la información adquirida.

Diseñar de una manera práctica la propuesta planteada.

Plasmar en este proyecto las experiencias que se obtengan durante su preparación.

Interpretar correctamente la fonación del idioma en el que están escritas las obras.

Estudiar adecuadamente de forma individual el repertorio seleccionado.

Ensamblar con el pianista acompañante las obras propuestas para el recital.

1. LA TECNICA VOCAL

La voz es un instrumento perfecto, capaz de transmitir las emociones más profundas. El canto es la expresión artística a través de la voz y constituye el más hermoso y sutil medio de comunicación que posee el hombre.

Para que la voz cantada logre su máximo desarrollo, belleza y potencialidad, es preciso educarla. Las grandes voces son el resultado de un gran trabajo, cuidado y disciplina desarrollados durante muchos años por el alumno.

También es importante el estado de su voz y éste depende de cuánto y cómo la utilice, de la potencia o velocidad que use al hacerlo, del trabajo que realice y de múltiples aspectos mecánicos; pero también de su filosofía de vida, de lo que ame, anhele, sufra, duerma, coma...

Cualquier alteración nerviosa o desequilibrio psíquico o físico se refleja en toda la musculatura corporal y por supuesto, en la vocal; con el agravante de que una de las zonas donde más tensión acumula el ser humano es, justamente, la que conforman mandíbula, hombros y cuello; es decir, el canal por el que la corriente de aire, convertida en sonido, debería circular libremente, buscando el exterior.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante afirmar que el sonido de la voz dice mucho de cada uno, ya que transmite no sólo el estado físico de quien habla o canta, sino incluso su situación emocional y su particular forma de entender la vida.

La técnica vocal es el estudio de todo aquello implícito en el proceso de producción y proyección de la voz con el fin de conservarla en buen estado al utilizarla bien en actividades tales como hablar, hacer teatro, locución o como en este caso, cantar.

El estudio de la voz es algo muy complejo y que precisa de un conocimiento de la anatomía y fisiología del aparato fonador, pues el cantante debe conocer su instrumento y el funcionamiento del mismo; requiere además bases de fonética acústica, para comprender el sonido en el plano físico y en el de la percepción auditiva, para luego analizar la estructura física y fisiológica de los fonemas y finalmente la cultura musical y conocimientos de solfeo y armonía, entre otros.

La técnica vocal comprende el estudio de aspectos tales como el manejo del esquema corporal vocal, postura, control de la tensión interior, dominio del soplo fonatorio (salida del aire para producir sonido), control de la energía de proyección vocal, emisión, resonancia, ritmo, fraseo, entonación, articulación, dicción e interpretación.

Es claro que la voz cantada, es susceptible de perfeccionarse a través de una adecuada técnica vocal, sin embargo, es frágil y los errores a este nivel traen como consecuencia desórdenes en ella. Lamentablemente para algunos cantantes la ausencia de conocimiento técnico, ha sido motivo del final de su carrera o de tropiezos en la misma.

1.1 RESEÑA HISTORICA DEL CANTO

Debido al carácter oral de su transmisión, no se tiene constancia escrita de una fecha exacta en la cual nace el canto. Sin embargo, es importante resaltar que desde hace siglos, la humanidad lo ha empleado por considerarlo un eficaz medio de comunicación con sus dioses y tal importancia y presencia en la vida religiosa se ha mantenido hasta la actualidad.

En Egipto, Grecia y Judea, los cantores constituían un estamento destacado en la vida religiosa y folclórica y tenían derecho a trato y educación especiales además de una formación vocal particular. Durante los encuentros o celebraciones se cantaban los salmos de David con bellas y agradables melodías dónde los cantores alternaban sus intervenciones y repetían el estribillo (antífonas y responsorios). Dichas melodías serán el fundamento de la primera música litúrgica. También, la cantilación de las lecturas es un importante aporte y consiste

en una lectura sostenida entre la melodía y la prosodia haciendo especial énfasis en la puntuación y la entonación.

En occidente, la iglesia fue la encargada de desarrollar esta disciplina y en el siglo V, bajo el pontificado del Papa Hilario se crea la primera escuela de Canto en Roma, gozando ésta de gran prestigio y es en el siglo VIII, cuando se produce el florecimiento de las primeras escuelas en Francia atendidas por profesores de la Escuela de Roma.

Paralelamente al desarrollo del canto religioso, el canto profano iba evolucionando rápidamente. Sin embargo, sus intérpretes, *los trovadores, trouvères y minnesinger* debieron asistir a las escuelas religiosas establecidas, pues las escuelas profanas abrirían sus puertas a comienzos del siglo XVII.

Los primeros cantos de los que se tiene constancia escrita, corresponden al repertorio gregoriano a partir del siglo IX. En estas primeras manifestaciones medievales encontramos la oposición entre el canto silábico que da prioridad a la comprensión del texto y el canto melismático donde lo más importante es la melodía, los adornos y la emoción sonora.

Sin embargo, a finales del siglo IX comenzó a contemplarse la yuxtaposición de melodías y la simultaneidad de diferentes voces dando paso al nacimiento de la polifonía, que adquiere su significación a mediados del siglo XI. Además, la

música comienza a fijarse en compases olvidándose así de la libertad rítmica, característica esencial del canto gregoriano.

En el siglo XIII, la polifonía se fue haciendo más y más importante hasta alcanzar su grado máximo de desarrollo en el Renacimiento y haciendo a su vez, que la técnica contrapuntística alcanzara gran madurez. El humanismo de la época buscaba el realce del texto casi siempre con tema amoroso o moral mediante técnicas polifónicas que obligaban a una flexibilidad de la forma para destacar la expresión textual. Las técnicas de canto conllevaban ya muchas dificultades exigiendo así largos años de estudio y se consideraron tres tipos de voces o registros: de pecho, de garganta y de cabeza.

En una época en la que las mujeres no podían cantar, en el repertorio religioso renacentista se diferencian tres timbres de voces masculinas: *bassus*, *tenor*, *altus* y cantada en falsete, *cantus* y la necesidad de disponer de voces agudas da origen a la aparición de los *castrados*. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI comenzaron a valorarse en la interpretación vocal las voces femeninas, sobre todo las sopranos.

Después, el canto salió de las iglesias y catedrales y como resultado del esplendor armónico y expresivo de los madrigales y el auge escénico de los intermedios, nace la ópera. La ópera representativa del arte profano y los oratorios del arte religioso, establecieron una significativa revolución en el canto, pues ambas

formas musicales devolvieron la importancia al canto individual aún conservando el canto coral.

El Bel Canto representó la mayoría de edad del canto, quizá el punto más alto en cuanto a perfección y dificultad técnica. El intérprete dominaba su voz y exigía al compositor obras adecuadas a sus características sin importar el sacrificio que se hacía del texto y de la expresión dramática, pues para el público eran más importantes las fiorituras o adornos que la belleza de la obra.

Durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, son el Oratorio de carácter sacro y la Cantata de carácter profano los que mantienen la importancia de las formas vocales.

Durante el clasicismo, la forma que alcanza su máxima expresión es la ópera, apareciendo así nuevos géneros como la ópera bufa. Sin embargo, posteriormente Gluck le da nuevamente mayor sobriedad iniciando así una de las reformas operísticas más trascendentes de la historia.

En el siglo XIX bajo una nueva concepción musical, la estética del Romanticismo ve a la música instrumental y orquestal de forma abstracta, razón por la cual, es considerada como un arte por encima de cualquier otro arte de la comunicación. Hay también nuevas preferencias, como vincular el canto a la poesía y al teatro siendo el *Lied* sin lugar a dudas una de las formas que más caracterizan este

periodo, tanto por su propia estructura, como por las circunstancias en las que tenían lugar las audiciones de este género.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el ímpetu del nacionalismo tuvo en la ópera y en la música vocal en general uno de sus mejores aliados pues en dichos géneros se admitía la reivindicación de la identidad propia a través del idioma del país, al igual que se aludían lugares geográfica y espiritualmente identificados con la nación de la cual se hablara.

La ópera ha llegado hasta el siglo XX con compositores como Benjamín Britten y la música vocal ha dejado a Italia como su principal exponente y ha encontrado en otros autores como el argentino Ginastera grandes aliados. Además, en el género popular, la voz ha sido utilizada con marcada importancia y adecuado uso de la técnica en estilos musicales tales como el Blues, el Jazz, el Rock, las músicas tradicionales, entre otros.

De esta forma el canto ha venido existiendo con el hombre y aún no ha dejado de ser medio de expresión y comunicación.

1.2 EL APARATO FONADOR

El aparato fonador es el instrumento natural por excelencia y tiene como función el

proceso de producción de la voz humana . La voz se origina en la laringe cuando el aire que viene de los pulmones actúa sobre las cuerdas vocales y éstas se encargan de convertirlo en sonido.

1.2.1 La Laringe. La laringe es un órgano tubular, constituido por varios cartílagos móviles y se encuentra ubicada entre la faringe y la tráquea. Esta funciona como una válvula que al cerrarse impide el paso de alimentos a los pulmones y controla el flujo de aire entre los pulmones y la boca, y la nariz.

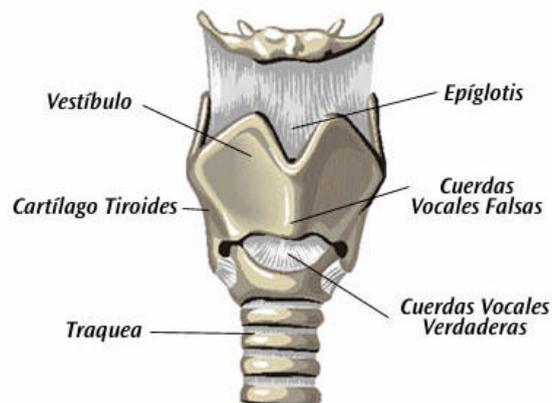


Fig. 1 La Laringe

1.2.2 Las cuerdas vocales. Están compuestas por músculos y ligamentos fijados a la laringe a lo largo de su borde interno. Se tensan horizontalmente y de delante hacia atrás; por delante están unidos a la nuez y por detrás a dos cartílagos móviles llamados aritenoides.

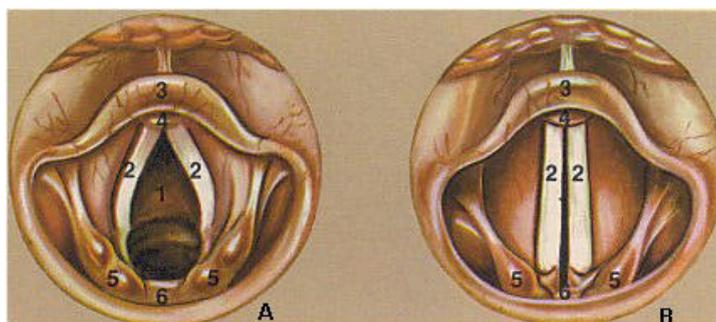


Fig. 2 Imagen laringoscópica de la Laringe.
 A) Glotis en posición de reposo; B) Glotis en actividad. 1) Glotis;
 2) Cuerdas vocales; 3) Epiglotis; 4) Comisura anterior;
 5) Cartílago aritenoides; 6) Comisura posterior

En el proceso de producción de la voz, además del aparato fonador, intervienen el aparato respiratorio y los resonadores.

1.2.3 Aparato respiratorio. Comprende las vías respiratorias superiores conformadas por fosas nasales, cavidad nasofaríngea y cavidad bucofaríngea además, de las vías respiratorias inferiores conformadas por laringe, tráquea y pulmones.

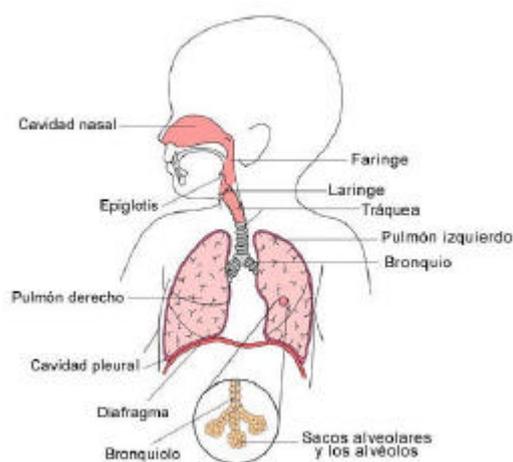


Fig. 3 Aparato Respiratorio

1.2.3.1 La respiración. El proceso de respiración tiene tres tareas básicas: la primera es asegurar a la sangre el suministro adecuado de oxígeno mientras realizamos una tarea; la segunda, abastecernos del aire suficiente y con la correcta presión para que pase a través de la glotis emitiendo suficiente sonido; y la tercera, asegurarnos que el aire responda a la forma del pensamiento que intentamos expresar y a la emoción que acompañe dicho pensamiento.

Para cantar, la respiración debe ser rápida y silenciosa. Para esto, la garganta se comporta como un canal libre y distendido con el fin de que el paso del aire no produzca ningún sonido extra.

El secreto de una buena ejecución vocal está en la forma como se respira, pues saber administrar el flujo de aire durante una sesión de canto es una de las técnicas más importantes.

Las características dinámicas y sonoras de cada nota que producimos están directamente relacionadas con la respiración y si la utilizamos mal, puede traer deficiencias realmente notorias a la hora de cantar. Esto significa que cuanto mejor se aprenda a controlar el flujo de aire para producir una nota, más control se tendrá sobre la voz al cantar.

Se debe recordar que el aparato vocal es un instrumento de viento y como tal el flujo de aire lo controla todo. Un flujo parejo y continuo de aire producirá una nota

continua y controlada además de agradable. La correcta respiración debe llegar a ser un hábito, es decir, el cuerpo y el cerebro deben responder a ello sin siquiera tener que pensarlo.

El cantante debe aprender a manejar lo que se ha llamado "*La respiración completa*", que es la combinación de los tres tipos de respiración mencionados a continuación.

El primer tipo es la respiración abdominal: cuando se inspira se llena de aire la parte baja de los pulmones, desplazando el diafragma hacia abajo y esto provoca que el abdomen salga. Esta respiración se puede comprobar fácilmente en posición acostado boca arriba y con una mano colocada encima del vientre para notar su movimiento. El segundo tipo es la respiración diafragmática o torácica: en esta, lo que se llena es la parte media de los pulmones; al inspirar los pulmones se llenan de aire y el pecho se levanta. En la posición anterior, con la palma de la mano situada ahora sobre las costillas, se puede sentir como se separan éstas al inspirar y como se juntan al espirar. Finalmente, la respiración clavicular se efectúa llenando la parte superior de los pulmones. Esta respiración es muy superficial y se puede percibir colocando la palma de la mano en la parte superior del pecho, justo debajo de la garganta, para poder sentir el ligero movimiento clavicular al respirar de esta forma.

Cuando se combinan los tres tipos de respiración, se empieza inspirando abdominalmente (con la mano derecha sobre el abdomen) y sin pausa se continúa inspirando con el pecho (con la mano izquierda en las costillas); cuando se ha llenado también el pecho, se sigue con una ligera inspiración clavicular, llenando así los pulmones totalmente. La exhalación se efectúa en sentido inverso, vaciando primero la parte superior de los pulmones, luego el pecho y, por fin, el abdomen baja hasta que sale el último resto de aire. Algunas escuelas recomiendan efectuar la exhalación en sentido inverso, pero lo más importante es efectuar los tres pasos encadenados.

La respiración completa se aprende practicando primero en posición acostado boca arriba y cuando se domina, se pasa a la práctica en posición sentado. Con el tiempo, esta técnica se vuelve natural y se utiliza casi en todo momento.

Teniendo claro lo anterior, se procede a realizar ejercicios que ayudarán a aumentar la capacidad respiratoria del cantante. Algunos de ellos serán sugeridos más adelante.

1.2.4 Resonadores. Los resonadores son espacios llenos de aire parcialmente cerrados en los que la nota original reverbera agitando dicho aire y provocando otras reverberaciones con frecuencias de vibración diferentes a las de la nota original produciendo como resultado un sonido armónicamente rico y de una calidad tímbrica utilizable.

Los resonadores importantes de la voz están ubicados de tal forma que el flujo de aire que vibra pueda entrar directamente en ellos. En dirección ascendente, desde la glotis, los primeros que se encuentran y los más importantes son los de la garganta y la boca. Están unidos y tienen gran cantidad de posibilidades de ajuste, es decir, de variar el tamaño y la forma y como consecuencia sus cualidades acústicas al mover la laringe, la lengua, el paladar blando, la mandíbula inferior, los labios y las mejillas.

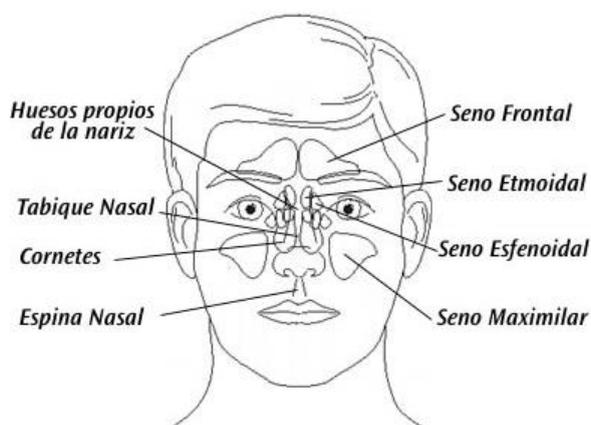


Fig. 4 Resonadores.

Posteriormente encontramos la nariz; cuando el paladar blando desciende, el flujo de aire va hacia ella y la utilizamos como resonador solamente para las consonantes nasales m, n, ñ y las vocales nasalizadas si las hay en el idioma en el que estamos cantando. También actúan como resonadores los senos maxilares, frontales y etmoidales.

1.3 EJERCICIOS PARA EL DESARROLLO DE LA TÉCNICA VOCAL

Antes de comenzar a cantar, es importante resaltar la necesidad de una adecuada postura corporal que exige tener los pies paralelos separados al ancho de los hombros y bien puestos sobre el piso, es decir, sin utilizar las puntas, los laterales o los talones solamente. Las piernas deben estar estiradas sin tensionar las rodillas y los brazos a lo largo del cuerpo o doblados adelante, pero siempre con la convicción de poder moverlos libremente.

Se debe también buscar una correcta relación cabeza, cuello y espalda; la cabeza debe estar mirando al frente, pero no inclinada hacia delante y el cantante debe tener la sensación de ser halado desde arriba por una cuerda que sale de su coronilla.

Después, al ya estar en la actitud correcta para comenzar, es aconsejable seguir una rutina de ensayo compuesta por tres momentos; uno de relajación, otro para la respiración y posteriormente el de calentamiento vocal. Estos se llevarán a cabo a través de ejercicios, algunos de ellos propuestos a continuación.

1.3.1 Ejercicios de relajación. Estos ejercicios se realizan para evitar la tensión del cuerpo y mejorar el estado físico y psíquico del cantante.

Para trabajar los músculos de la espalda, comience moviendo circularmente los hombros hacia delante y hacia atrás, después haga lo mismo con los brazos estirados como si nadáramos en una piscina los estilos libre y espalda. También, lleve los hombros hacia arriba tratando de tocar las orejas y manténgalos así (tensos) por unos segundos para luego dejarlos caer libremente. Posteriormente, lleve los brazos hacia atrás, cójalos y suéltelos enérgicamente a la vez que espira.

Después diríjase a los músculos del cuello, moviéndolo de izquierda a derecha como si fuera a toca los hombros y de atrás hacia delante. También haga girar lentamente la cabeza mirando a cada lado. Finalmente haga círculos con la cabeza, pero no repita varios en la misma dirección, vaya primero a hacia un lado e inmediatamente después hacia el otro y repita la secuencia varias veces. Para los ejercicios de movimiento de la cabeza se recomienda mantener la boca abierta con el fin de evitar tensiones inadecuadas en los músculos de la laringe.

1.3.2 Ejercicios de respiración. Comience inhalando normalmente por la nariz y exhalando por la boca con el fin de hacer conciencia del tipo de respiración que estamos empleando y buscar llegar a lo que anteriormente llamamos “respiración completa” recordando siempre que el pecho y los hombros deben permanecer inmóviles, las costillas deben abrirse y el diafragma debe bajar.

Para ayudar a que la respiración sea regular y armónica se utilizará un reloj con segundero y se trabajarán rutinas como las que se sugieren a continuación.

Se comienza inhalando y exhalando normalmente. Luego añade inhalar en cuatro seg. y exhalar en los mismos cuatro seg.; repitiendo el ejercicio 8 veces.

Posteriormente, inhalar, mantener, exhalar y mantener, todo durante cuatro segundos; repitiendo el ejercicio cinco veces. Ahora se repetirá la rutina anterior, pero al exhalar se debe pronunciar la letra "S" "SSSSSSSSS..." tratando de que el sonido sea lo más continuo y regular posible. Inhalar, mantener, exhalar ("Ssssss.....") y mantener; repitiendo el ejercicio cinco veces.

Para finalizar, inhalar en un seg. y sin mantener comenzar a exhalar lentamente en diez seg., pronunciando la letra "s" durante diez repeticiones ininterrumpidas. Diariamente se debe añadir un segundo al tiempo de exhalación y esforzarse por llegar al final.

Se sugiere para cada uno de los ejercicios anteriormente planteados, aumentar diariamente el tiempo de ejecución de cada uno de los momentos o etapas que conforman el ejercicio.

1.3.3 Ejercicios para la utilización de resonadores. Para trabajar los resonadores se recomienda utilizar los fonemas "m", "n", y "ng" abriendo para terminar en una "a" como se muestra a continuación (ver Fig. 5). Este ejercicio se realiza ascendiendo por semitonos hasta donde el cantante pueda hacerlo y luego descendiendo de la misma forma.

Ejemplo:



Fig. 5 Ejercicio 1 para trabajo de resonadores.

Otro ejercicio sugiere utilizar las vocales entre dos “m” simulando un golpe de campana (utilizando el diafragma) como se muestra en el ejemplo de la figura 6. También se realiza ascendiendo y descendiendo por semitonos.

Ejemplo:

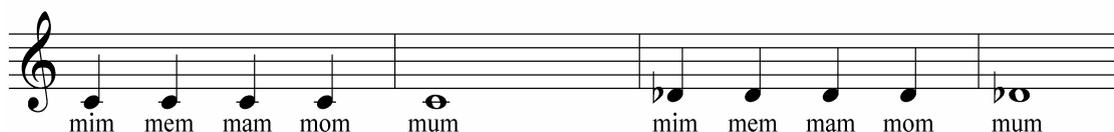


Fig. 6 Ejercicio 2 para el trabajo de resonadores.

1.3.4 Ejercicios para apoyo diafragmático. Para el trabajo de diafragma comenzamos con unos ejercicios físicos que se deben realizar después de los de respiración y antes de comenzar a trabajar los resonadores.

El primero de ellos consiste en simular el jadeo de un perro cansado, haciendo que el aire entre rápidamente por nariz y boca, llenando de aire toda la caja torácica y luego expulsarlo impulsado por un golpe fuerte y seco del diafragma sin

producir ningún sonido. Tener en cuenta que cuando se inhala, se siente que el diafragma sale, y que éste entra para exhalar.

Con el siguiente ejercicio buscamos imitar el sonido de un tren al expulsar fuertemente el aire por la boca con el fonema “ch”. La mecánica de inhalación y exhalación es igual a la utilizada en el ejercicio anterior.

Otros ejercicios como los que se sugieren a continuación, nos exigen cantar sonidos utilizando el diafragma. Vamos a comenzar cantando una sola nota con la letra “p” combinada con las diferentes vocales.

Ejemplo:



Fig. 7 Ejercicio 1 para trabajar ataque con el diafragma.

En el siguiente ejercicio se combinan sonidos atacados con el diafragma con otros ligados que necesitan ser cantados apoyados y colocados.

Ejemplo:

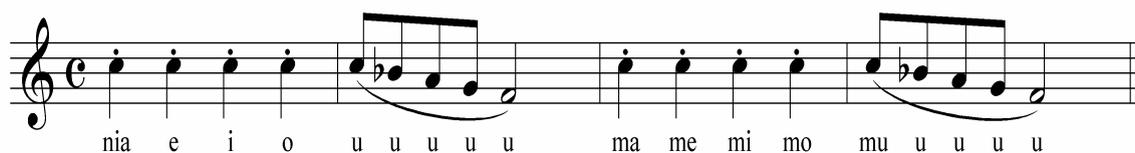


Fig. 8 Ejercicio 2 para trabajar ataque con el diafragma.

Ahora se proponen ejercicios cuya melodía se desarrolla por grados conjuntos. Se sugiere que en cada nota cantada haya movimiento del diafragma.

Ejemplo:

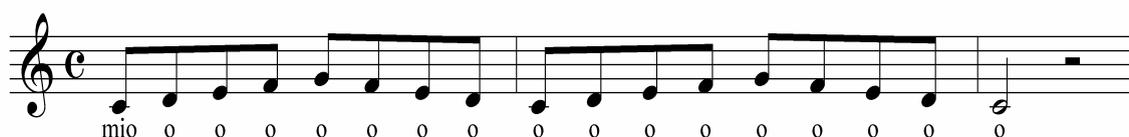


Fig. 9 Ejercicio 3 para trabajo de diafragma.

El siguiente ejercicio es una variación del ejercicio anterior.

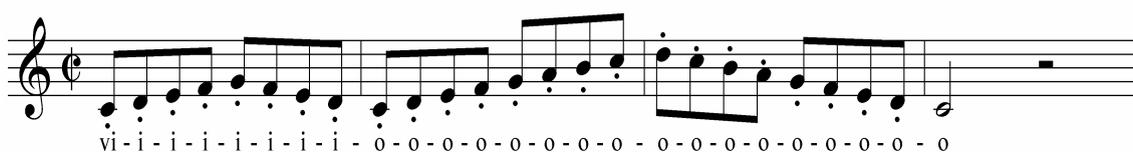


Fig. 10 Ejercicio 4 para trabajo de diafragma.

La melodía del siguiente ejercicio está formada por los intervalos de un acorde perfecto mayor en estado fundamental. Se canta con la expresión “nia-a” y las notas que tienen el acento se cantan impulsadas por el diafragma, pero no desligadas de la anterior.

Ejemplo:

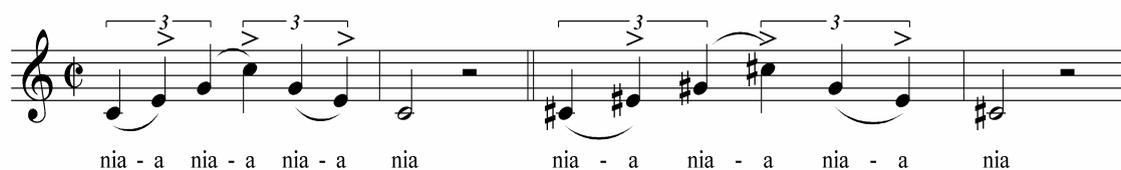


Fig. 11 Ejercicio 5 para el trabajo de diafragma.

Finalmente se sugerirán algunos ejercicios que buscan dar mayor agilidad y control a la lengua para que ésta no se convierta en un obstáculo al momento de cantar. Se debe tener en cuenta que la base de la lengua debe estar relajada y que sólo se mueve la punta.



Fig. 12 Ejercicios para dar agilidad a la lengua.

Cada uno de los ejercicios sugeridos anteriormente se canta ascendiendo y descendiendo por semitonos.

1.3.5 Ejercicios para el estudio de recursos. Los recursos son las posibilidades técnicas que tienen cada instrumento o la voz para producir efectos, colores y ejecutar adornos que embellecen las obras a interpretar.

Para el estudio de los recursos y/o adornos encontrados en las obras y que exigen especial modo de estudio, se recomienda separar el fragmento en el que se encuentran y cuando este esté listo, es decir, cuando se pueda cantar

correctamente y a la velocidad sugerida se integra a la obra para cantarla completa.

1.3.5.1 Trinos. El trino es una rápida repetición alternada de la nota escrita con la inmediata superior. El trino se simboliza generalmente de la siguiente manera “tr” cuando es corto y cuando es largo lo encontramos así:  .

Como se escribe

Como se interpreta

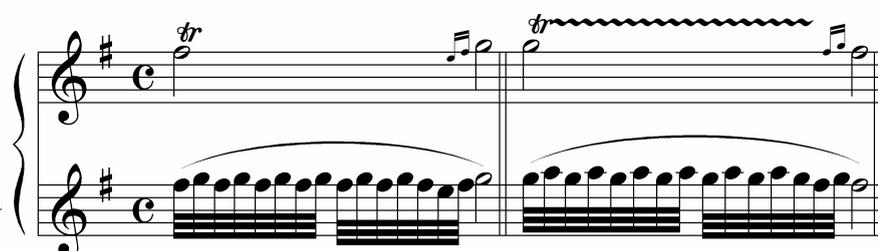


Fig. 13 Trinos.



Sugerencia de estudio



Fig. 14 Estudio de trinos.

Para el estudio de estos adornos se sugiere comenzar cantando lentamente con negras las notas que hacen parte del trino, luego con corcheas, tresillos y semicorcheas, entre otros; para así progresivamente dar agilidad y libertad a los sonidos que lo conforman (ver figura 14).

1.3.5.2 Ligaduras. Las ligaduras como indicaciones de articulación o fraseo, representan uno de los recursos más valiosos de la voz humana. Este tipo de ligadura puede llegar a unir muchos compases dentro de una misma frase o únicamente dos notas, como por ejemplo al emplear apoyaturas.

Para el estudio de este recurso se sugiere comenzar cantando pequeñas frases con una vocal determinada y posteriormente añadir el texto. Esto con el fin de darle continuidad al fragmento para que al momento de vincular las consonantes del texto se obtenga una mayor fluidez.

1.3.5.3 Glisando. El glisando es una escala rápida que se produce al deslizar las notas intermedias entre dos puntos determinados. Se recomienda comenzar estudiando separadamente la nota inicial y final con el objeto de afinar correctamente el intervalo en el que se encuentra y finalizar ejecutando el glisando. Otra recomendación es definir una adecuada colocación de la voz y mantenerla durante la interpretación del glisando (sea ascendente o descendente) con el fin de evitar cambios de color indeseados.

Ejemplo:



Fig. 15 Glisando.

1.3.5.4 Apogiatura y Acciaccatura. La apogiatura es una nota que se sitúa en la parte fuerte del tiempo y que se resuelve inmediatamente en otro tiempo más débil. Antes de 1800 solía escribirse como una nota pequeña. En el siglo XVIII recomendaban que el ornamento ocupara la mitad del valor de una nota doble o dos tercios del de una nota triple.

Ejemplo:

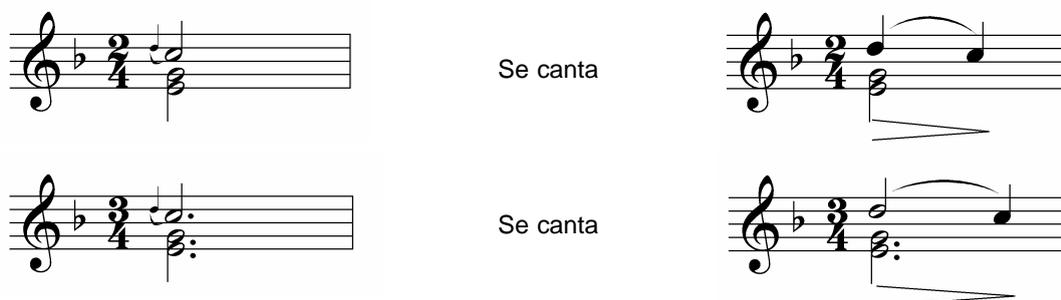


Fig. 16 Ejemplo de apogiaturas en el siglo XVIII

La acciaccatura a diferencia de la apogiatura tiene una barra diagonal y su duración es menor.



Fig. 17 Apogiatura y Acciaccatura.

Para el estudio es recomendable comenzar a cantar la frase sin usar las apoyaturas o acciaccaturas, luego separar el fragmento en el que se encuentra el adorno, bajar la velocidad y estudiarlo con varias vocales buscando una correcta afinación. Finalmente se canta con la sílaba correspondiente y progresivamente se aumenta la velocidad hasta llegar a la sugerida por el autor.

1.3.5.5 Matices. Los matices representan la intensidad del sonido y sus variaciones. Son elementos de embellecimiento que usados correctamente ponen en manifiesto la calidad de la interpretación del ejecutante.

Ejemplo:



Fig. 18 Matices.

El reconocimiento de los matices en cada cantante hace parte de un estudio concienzudo de las posibilidades individuales ya que cada persona tiene unas características particulares.

Para el estudio de los siguientes ejercicios se debe tener en cuenta conservar la colocación, el color, la afinación y la calidad del sonido.

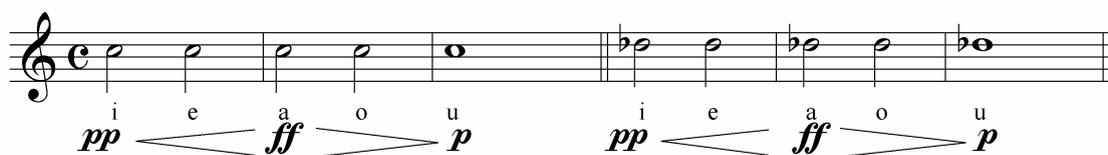


Fig. 19 Ejercicio para el estudio de matices.

Este ejercicio se debe continuar ascendiendo cromáticamente hasta el registro posible y luego descendiendo de igual forma. La combinación de vocales sugerida obedece a que se comienza y se termina con dos vocales altas (llamadas de esta manera por la posición de la base de la lengua) y en el medio del ejercicio encontramos una vocal baja con el fin de que al crecer y decrecer haya un mayor control de la afinación. Luego el cantante realiza el ejercicio cambiando el orden de las vocales según su gusto, pero sin descuidar los aspectos antes mencionados.

Otro ejercicio recomendado es el estudiar escalas diatónicas mayores o menores en forma ascendente y descendente especificando un matiz y conservándolo hasta el final. Luego se repite varias veces cambiando de matiz hasta estudiar las posibilidades.

1.3.5.6 Vibrato. Este recurso es una característica natural del sonido que para muchos músicos entre los siglos XVI y XIX era una posibilidad que debía usarse con mucha precaución, sin embargo hoy en día es una cualidad imprescindible de

la técnica vocal. Para tener claridad sobre el significado de este recurso se debe tener una imagen mental de la vibración que representa, comenzar estudiando la oscilación del sonido en dos notas separadas por una segunda menor y poco a poco ir aumentando la velocidad hasta que el efecto sea lo más natural posible. Después de creada la imagen mantener la relación de cabeza, cuello, espalda y dar al sonido libertad para que fluya hacia los resonadores.

1.3.5.7 Stacatto. Este es un recurso que implica un cambio en la articulación del sonido y significa hacer más corta la duración de la nota en la que se encuentra (normalmente la mitad). Su estudio debe estar soportado por un trabajo consciente del diafragma usando diferentes sílabas como “ka”, “pa”, “ta” y evitando los golpes de glotis. Primero se hacen ejercicios en tempos lentos con figuras largas y poco a poco se aumenta la velocidad y se reduce el valor de la figura.

1.4 ETAPAS PARA LA PREPARACION DE UN RECITAL DE CANTO

Para la preparación de las obras que hacen parte del recital, se han considerado dos etapas fundamentales: La primera, que hace referencia al estudio y aprendizaje individual de las obras y la segunda en la cual se hace el ensamble con el pianista acompañante.

1.4.1 Estudio individual de las obras. Quizá sea esta la etapa más importante durante el proceso de preparación de un recital de canto, pues es aquí donde el cantante analiza, interioriza y hace suyos todos los aspectos que dan vida y gracia a cada composición.

Esta etapa tiene dentro de sí una fase inicial donde se aprenden correctamente las notas, el ritmo y el texto; una fase técnica en la que se busca una correcta entonación y un buen sonido; y otra artística en la que se logra interpretar correctamente la obra de acuerdo al fraseo, articulación, dinámica, tempo y dicción.

1.4.1.1 Fase inicial. Aquí se identifican las diferentes alturas que forman la melodía, el modo en el que está escrita, el rango o extensión total, la tesitura o porción del rango que más se utiliza, el contorno melódico, es decir si es diatónica, cromática, si se mueve por grados conjuntos, arpeggios o saltos, si es de melodía angulosa o si por el contrario describe un arco melódico suave y dónde se encuentra el clímax de la obra.

Cuando ya se han estudiado las notas que conforman la melodía se procede a estudiar el ritmo con una sílaba que puede ser “ta”. Posteriormente, se estudia ritmo y melodía juntos sin utilizar el texto de la obra y para esto se recomienda hacerlo sólo con vocales.

Antes de comenzar a cantar con el texto es importante reconocer el idioma en el que está escrito, el contenido o tema, la fonética y aprender la correcta pronunciación. Como ejercicio es aconsejable leer el texto en voz alta con una correcta entonación de acuerdo a su significado como si estuviera declamando y repetir el ejercicio hasta memorizar el texto y aún después de memorizado. Ya en este momento puede comenzar a preguntarse ¿Cuál es la relación texto – música?, ¿De qué manera el texto o la melodía reflejan una palabra o el sentido general del texto? y ¿Cuáles dificultades vocales surgen de la combinación texto – música?

1.4.1.2 Fase de estudio Técnico. Después de identificar las dificultades vocales que aparecen por la combinación del texto y la música, es en esta fase donde el cantante busca el mejor camino para corregirlas. Además, a través de un estudio concienzudo, el cantante tiene como propósito o fin último encontrar el mejor sonido y lograr una correcta entonación para que el resultado sea una obra musical interpretada con técnica y gran calidad.

A continuación se sugieren algunas recomendaciones que le van a ayudar a resolver esas dificultades técnicas que se presentan al combinar texto y melodía.

1.4.1.2.1 Cantar con vocales. Este ejercicio se utiliza para buscar mantener una colocación alta en una frase cuya melodía no se mueve por grados conjuntos y requiere cantar sus notas muy ligadas para dar mayor expresividad. Consiste en

cantar el fragmento que tiene dificultad con una sola vocal. Además, sirve para trabajar pasajes agudos en los que el texto hace evidente el quiebre de la voz.

1.4.1.2.2 Transporte de pasajes. Este ejercicio tiene como fin ayudar al cantante en esas partes cuyas notas parecen inalcanzables. Consiste en transportar el fragmento con dificultad tantos semitonos abajo o arriba como puedan ser cantados cómoda y correctamente y luego comenzar a ascender o descender por semitonos hasta llegar a la altura original.

1.4.1.2.3 Disminuir el tempo. Consiste en reducir la velocidad en aquellos pasajes que presentan dificultades bien sea por la afinación de los intervalos que forman la melodía o por el texto. Cuando la dificultad ha sido superada, se comienza a aumentar poco a poco el tempo hasta llegar al sugerido por el autor. Cabe destacar que esta es una herramienta que debe ser empleada desde el momento mismo en el que se inicia el estudio de una obra.

1.4.1.2.4 Estudio de adornos. Inicialmente se recomienda separar el adorno del fragmento en el que se encuentra y estudiarlo lentamente como se sugiere en el numeral 1.3.5.

1.4.1.2.5 Estudio de pasajes con diferentes articulaciones. Consiste en tomar los fragmentos difíciles de la obra y estudiarlos con diferentes articulaciones con el fin de afianzarlos.

Los ejercicios sugeridos anteriormente no son los únicos que el cantante puede emplear. De acuerdo a sus capacidades técnicas, el cantante podrá encontrar en los ejercicios que usa como calentamiento algunas herramientas que le ayudarán a fortalecer y superar dificultades en las diferentes obras.

1.4.1.3 Fase final. Después de haber resuelto las dificultades técnicas, es en esta fase donde el cantante pone especial cuidado en el fraseo, articulaciones, dinámicas, tempo y dicción para de esta forma dejar acabada esta primera etapa y poder comenzar con el ensamble de las obras con el pianista acompañante.

1.4.2 Ensamble voz e instrumentos acompañantes. En esta segunda etapa, cuando ya el cantante y los instrumentistas han pasado por la primera y como consecuencia conocen cada una de las obras, es donde comienzan a hacer música juntos. Aquí no vamos a encontrar una fase elemental, pero sí quizá una fase de estudio técnico y otra final. Para este recital se tiene en cuenta que las piezas seleccionadas son acompañadas por piano.

1.4.2.1 Fase de estudio técnico. En este momento, lo más importante es la mezcla de las partes buscando un balance entre ellas, pues expresiones como “piano acompañante” no pretenden relegar los instrumentos a un segundo plano, por el contrario, quizá sin su intervención, estas obras podrían no resultar tan bellas.

1.4.2.2 Fase final. Es en esta fase en la que voz y los instrumentos acompañantes dan vida a las obras permitiéndole a cada una expresar su contenido a través de un correcto fraseo, la dinámica sugerida, las articulaciones bien hechas, el tempo para el que fueron escritas y en general la interpretación característica de cada pieza .

Al finalizar las dos etapas se tiene un producto final bien acabado que se puede llevar a escena.

En el caso de un recital de tanta importancia como el recital de grado u otro similar, se recomienda hacer presentaciones previas en varios recintos y diferentes públicos, con el fin de tener una mayor seguridad y vencer algunos obstáculos como la ansiedad o el miedo escénico.

2. RECITAL

Para este recital se han seleccionado obras que corresponden a las formas Aria y Lied de los periodos clásico y romántico respectivamente debido al importante desarrollo que estas formas vocales tuvieron en estas épocas.

2.1 EL CLASICISMO

El clasicismo abarcó el periodo comprendido desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el primer cuarto del siglo XIX. Sus principales representantes fueron Haydn, Mozart y Brahms

En un contexto sociopolítico, el clasicismo respondía a las nuevas necesidades del hombre del s. XVIII las cuales venían estructuradas por lo que se ha llamado Ilustración. El siglo de las luces marcó una nueva trayectoria para el hombre, que en ese momento se planteaba intelectualmente los problemas que antes solucionaba sobre todo a través de la religión y la fe, y esto permitió poner en duda la autoridad política, y las estructuras sociales.

En la música también tuvo esto su paralelismo pues comenzó una corriente que también afectó a las formas y modos. La preocupación por el hombre, sus sentimientos, dio lugar a nuevas formas de expresión musical, expresiones en las que quería ponerse de relieve la intelectualidad humana y su sensibilidad.

En las primeras décadas del s. XVIII comenzó a desarrollarse un nuevo estilo que consideraba el contrapunto barroco demasiado rígido prefiriendo así mayor espontaneidad musical.

La misma ruptura que se sintió entre el Ars Antiqua y el Ars Nova medievalistas, se sintió entre el Barroco y el Clasicismo, pues éste hacía todo lo posible por abandonar lo anterior. Las líneas musicales que durante el período precedente se colocaron especialmente en la verticalidad buscando la máxima polifonía y mejor juego polifónico, se adentraron en la horizontalidad, con armonías más simples pero con una fuerza basada en la contraposición de ideas.

Estos conceptos quedan claros si se analiza lo que fue una de las formas por excelencia del Clasicismo, la forma sonata, en la que el autor, contrapone dos temas principales, de distinto carácter e incluso de distinta tonalidad reforzando la diferenciación; no obstante, todo transcurre con naturalidad y simpleza, como si no pudiera ser de otra manera.

Esta reacción fue diferente en diversos países: En Francia la nueva corriente, llamada rococó o estilo galante y ejemplificada por François Couperin, se caracterizaba por tener una textura homofónica, esto es, una melodía acompañada con acordes en vez del discurrir ininterrumpido de la fuga barroca. La composición típica era corta y programática, con imágenes extramusicales como las de pájaros o molinos de viento y en ocasiones se hacía una yuxtaposición de frases, como en la música para danza.

En el norte de Alemania el estilo anterior al clasicismo se llamó *empfindsamer Stil* o estilo sentimental; era más amplio en los contrastes emocionales que el estilo galante, que tendía a ser sólo elegante o agradable. Las obras eran generalmente más largas que las francesas y se servían de varias técnicas puramente musicales para darles unidad. No confiaron en referencias extramusicales como hicieron los franceses, y por ello los alemanes ocupan un importante lugar en el desarrollo de las formas abstractas, como la forma sonata, y en el de los grandes géneros instrumentales, como el concierto, la sonata y la sinfonía.

En Italia, a pesar de no contar con un nombre específico para el estilo anterior al clasicismo, se contribuyó también al desarrollo de los nuevos géneros, especialmente de la sinfonía. La obertura de la ópera italiana, llamada con frecuencia sinfonía y sin conexión temática con la obra a la que introducía, progresó hacia la forma sonata, basada en un movimiento de acercamiento y distanciamiento con un tono principal.

Se empezó a distinguir entre música de cámara, con un instrumento tocando cada parte y música sinfónica, con varios instrumentos para cada una de las partes.

El apogeo de la música del s. XVIII conocida como estilo clásico o clasicismo se produjo verdaderamente a finales del siglo con la música de un grupo de compositores que formaron la «escuela de Viena».

En la ópera, el gran género de la época, se produjeron grandes cambios. En Italia había perdido mucho de su carácter originario de «drama con música», llegando a ser un conjunto de arias escritas para el lucimiento de los cantantes. Varios compositores europeos reintrodujeron los interludios instrumentales, los acompañamientos, las intervenciones corales, y dieron variedad a las formas y estilos de las arias. También trataron de combinar grupos de recitativos, arias, dúos, coros y secciones instrumentales dentro de las mismas escenas.

El reformador más importante de este género fue Christoph Willibald Gluck, mientras que con Mozart la ópera de este periodo alcanzó su grado más alto de perfección, caracterizando a los personajes tanto con los aspectos vocales como con los instrumentales. En general la ópera, la misa y la cantata continuaron su desarrollo, amoldados al nuevo estilo. La música religiosa adquirió menos desarrollo o predominio y estaba dominada generalmente por el espíritu operístico e instrumental, por lo que parecía más bien hecha para el concierto que para el culto.

Un hecho importante fue la gradual desaparición del bajo continuo. En cuanto a las técnicas de escritura, se presentaron cambios en el lenguaje musical centrados en los nuevos enfoques de la melodía y la armonía. Su estructura formal era clara y transparente; las melodías simples y las frases melódicas, sin cromatismos más nítidas, cortas, regulares y cuadradas que en la época precedente (es corriente la frase de ocho compases) las cuales se abren y cierran con ciertos reposos. La armonía utilizada era clara, no cromática, es decir, base de acordes sencillos. Los cambios armónicos relacionaron gradualmente temas y secciones en las formas más variadas y las disonancias se resolvían satisfactoriamente sin dejar sensación de aspereza.

En esta época, también, aparecieron nuevos principios que sentaron las bases de la nueva interpretación, tal es el caso de los staccato en las cuerdas o el uso de multitud de acentos dinámicos como pianissimo, mezzo piano, piano, mezzo forte, etc.

Apareció el conjunto como acompañamiento armónico de una melodía o tema, al que las restantes voces estaban subordinadas.

Desaparecieron gradualmente la suite, el coral, el preludio, el concerto grosso, la fantasía, la antigua cantata y la tocata, mientras que la fuga solo se practicó esporádicamente. Sobrevivió la variación y aparecieron nuevas formas como la

moderna forma de sonata, procedente de la suite antigua, aplicada al trío, cuarteto, sinfonía y sonata para un solo instrumento.

El antiguo “concerto grosso” dio paso al concierto de un instrumento solista acompañado y las formas contrapuntísticas se utilizaron sólo esporádicamente en los desarrollos temáticos. Se sentaron las bases de la moderna orquestación, se prestó especial atención al colorido y sonoridad de cada uno de los instrumentos y a su individualidad dentro de la orquesta, se evitaron los registros extremos en cada instrumento y comenzó a desarrollarse el piano, que nació a principios del siglo XVIII.

En cuanto a la dinámica, prestó especial atención a los contrastes expresivos (nunca bruscos) a base de fuerte y piano y al uso del crescendo y diminuendo. El ritmo es sencillo y regular (cuadratura rítmica), con silencios intercalados como descansos y contrastes entre temas y melodías; por regla general, guardaba un movimiento regular a través de una sección.

La música de esta época no describe, no imita o significa nada, sino que crea sensaciones.

2.1.1 Wolfgang Amadeus Mozart. Nació el 27 de Enero de 1756. Fue el último hijo del matrimonio de Leopold Mozart y Ana Maria Perl. Se bautizó con el

nombre de Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus cuyo último nombre fue sustituido rápidamente por el de Amadeus.

Su padre, era compositor de la capilla episcopal de Salzburgo. Contrajo matrimonio en 1747 y de los siete hijos que nacieron sólo sobrevivieron dos. La relación con su padre se hizo más estrecha al conocerse las dotes musicales del joven. Para la educación musical de su hermana Nannerl, el padre se ayudaba con un cuaderno en el que había transcrito algunas piezas de fácil ejecución para clavicémbalo, ese mismo cuaderno fue utilizado con Wolfgang y junto a cada pieza su padre iba escribiendo la edad en la que la interpretó su hijo como para resaltar su excepcionalidad.



Fig. 20 Retrato de W. A. Mozart y su hermana Nannerl.

El padre motivado por el deseo de ganar dinero y por el orgullo de presentar al niño prodigio, emprendió con sus dos hijos agitadas giras por los principales centro musicales de europeos.

En 1765 encontrándose de gira en Londres, el pequeño Mozart compuso algunas Sonatas para Piano y Violín y una Sinfonía que se convirtió en su primer trabajo orquestal. En ese mismo año conoció a Tenducci y Manzuoli, dos célebres castrati italianos lo cual le sirvió de motivación para componer su primera Aria.

Su paso por Londres fue infructuoso en el plano de las ganancias y las exhibiciones, pero muy enriquecedor en lo musical, pues proporcionó al muchacho la oportunidad de frecuentar la orquesta de Mannheim y vivenciar el ambiente musical de los lugares visitados.

En Viena en 1767, la corte le encargó componer la primera parte de un oratorio “El deber del primer mandamiento” constituyendo esto un gran honor para el pequeño de 11 años. También la Universidad le encargó la música para una comedia Latina y en dos meses surgió “*Apollo et Hyacinthus*” representada el 13 de Mayo del año siguiente. En 1768, Affligio, un empresario de música, contrató al joven para que compusiera una opera “*La finta semplice*” la cual no fue representada.

Mientras tanto, el arzobispo de Salzburgo decidió suspenderle el sueldo a Leopold durante el tiempo que se encontrara de viaje representando esto una crisis económica para la familia Mozart. Entonces son ayudados por el Dr. Mesmer y el Emperador José II quienes le encargan a Wolfgang dos trabajos: una opera con libreto y texto francés “*Les amours de Bastien et Bastienne*” representada el 1º de

Octubre de 1768 y una misa (K.V.139) para la inauguración de un asilo de huérfanos ejecutada el 7 de Diciembre de 1768.



Fig. 21 W. A. Mozart.

“*La finta semplice*” fue representada el 1º de Mayo de 1769. En ese año compuso la Misa “*Pater Dominicus*” K.V. 66 para la ordenación sacerdotal del hijo de unos amigos el 15 de Octubre. A principio de Diciembre parten hacia Italia, y a su paso por Bolonia, Mozart fue admitido como miembro de la Academia Filarmónica y recibió el libreto de la opera que debía componer para Milán “*Mitridate Re di Pronto*” representada el 26 de Diciembre de 1770. Debido al éxito de su Ópera, le fue encargada una nueva para la temporada 1772 – 1773.

En Marzo de 1771 le encargaron un oratorio “*La Betulia Liberata*” y encontrándose en Salzburg la emperatriz Maria Teresa le encargó una serenata teatral (“*Ascanio in Alba*”) para la boda de su hijo que se celebraría en Milán en Octubre del mismo año.

Schrattenbach había muerto y para la posesión de Hyeronymus von Colloredo, Mozart compuso una serenata teatral en un solo acto: "Il sogno di Scipione". El 26 de Diciembre de 1772 es representada en Milán sin éxito la Opera anteriormente encargada: "Lucio Silla".

En 1773 compuso la "Misa de la Santísima Trinidad" K.V. 167; tres Sinfonías K.V. 200, 183 y 201; el primer Quinteto par cuerdas K.V. 174 y el primer Concierto para piano y orquesta K.V. 175. En el otoño de 1775 fue representada con gran éxito "La finta giardiniera" una ópera cómica. Gracias a esto le fue encargado un motete "Misericordias Domini" K.V. 222. Regresó a Salzburg y permaneció allí hasta 1777. Mientras tanto no tiene mas opción que responder a las exigencias de la sociedad componiendo el Concierto en fa mayor para tres pianos K.V. 242, la Serenata en re mayor K.V. 250, el Concierto en mi bemol mayor K.V. 271 para piano y orquesta y el Divertimento en si bemol mayor K.V. 287.

Viajó a Mannheim con resultados poco satisfactorios y luego se dirigió a Paris en donde por encargo de Le Gros, un importante organizador de conciertos, terminó la Sinfonía concertante en mi bemol mayor K.V. 297b y compuso la Sinfonía en re mayor K.V. 297 y el concierto en do mayor K.V. 299 para flauta, arpa y orquesta.

A mediados de 1778 como consecuencia de una fiebre tifoidea muere su madre, lo que significó un gran dolor y a la vez la liberación de la tutela familiar. En 1779 tuvo que regresar a Salzburg para aceptar el puesto de organista que su padre le

había conseguido, pues, su viaje había sido económicamente poco productivo. Allí compuso las Sinfonías K.V. 318 y 319, la Serenata en re mayor K.V. 320, el Divertimento en re mayor K.V. 334 para cuarteto de arcos y dos tompas y la Sinfonía concertante K.V. 364 para violín y viola.

En 1780 el nuevo príncipe de Baviera le encargó una ópera seria para el carnaval de 1781 en Munich "Idomeneo, Re di Creta" la cual tuvo gran éxito al ser representada. Posterior a esto vinieron obras como el Cuarteto en fa mayor K.V. 370 para oboe y cuerdas, la Serenata en si bemol mayor K.V. 361 para los instrumentos de viento de la orquesta.

Desde Viena, el arzobispo Colloredo convocó a su organista y *Konzertmeister* Wolfgang A. Mozart ordenándole que se presentara cuanto antes, pero a su llegada lo enfureció la orden de no participar de la vida musical de la ciudad, sin embargo, una sociedad que ayudaba a viudas y huérfanos de músicos, pidió la participación de Mozart en un concierto. El concierto tuvo gran éxito y Colloredo le ordenó a Wolfgang partir inmediatamente, pero él no lo hizo así y tras una fuerte discusión renunció, mandó entonces a traer sus cosas y se quedó en Viena. Los primeros meses de libertad en Viena fueron muy agradables, se mantenía con lo que ganaba dando clases que en ocasiones era más del sueldo que recibía como organista.

En 1782 el emperador le propuso componer un Singspiel y Mozart aceptó entusiasmado musicalizar el libreto titulado “Belmonte y Constanza o El rapto del serrallo”. Dos meses después del estreno de la obra, el 4 de Agosto de se casó con Constanze Weber sin el consentimiento de su padre. De este año datan obras tales como la Serenata en mi bemol mayor K.V. 375, la Sonata en re mayor K.V. 448 para dos pianos y la serie de Sonatas para violín y piano K.V. 376, 377, 380 y 379. Además, la Sinfonía en re mayor K.V. 385, la Serenata en do menor K.V. 388, un Cuarteto para cuerdas dedicado a Haydn, una Misa incompleta para la curación de su esposa, tres Conciertos para piano K.V. 413, 414 y 415 y cuatro Conciertos para trompa.

El 17 de Junio 1783 nace su primogénito y con él varios proyectos para trabajos teatrales “L’oca del Cairo” y “Lo sposo deluso” de lo cual sólo existen partituras incompletas. La pareja viajó a Salzburg, pero Constanze no fue bien recibida y al poco tiempo llegó desde Viena la noticia de la muerte de su hijo.

Los dos años siguientes fueron muy productivos para Mozart, los encargos eran constantes, ingresó a la masonería y alcanzó gran fama como pianista. Entre esas composiciones encontramos los Conciertos para piano y orquesta K.V. 449, 450, 451, 453, 456, 459; el Quinteto en mi bemol mayor para piano en instrumentos de viento K.V. 452, la sonata en si bemol mayor K.V. 454 para violín y piano, la sonata en do menor K.V. 457 para piano.

En 1785 se encontró nuevamente con el libretista Lorenzo Da Ponte a quien había conocido en 1783. Al compositor le surge la idea de utilizar como argumento para una de sus óperas “Las Bodas de Figaro” de Beaumarchais, ignorando que la comedia había sido prohibida por el emperador, sin embargo Da Ponte se encarga de convencer al emperador del genio del músico y de la buena adaptación del libreto con el fin de no ridiculizar ni ofender su decencia y delicadeza y este accede ordenando entregar inmediatamente la partitura al copista.

Paralelo a la composición de la ópera, creó también nuevos Conciertos para piano K.V. 488 y 491, pero las academias que eran conciertos organizados y costeados por uno o un grupo de artistas no tenían ya tanto éxito como en años anteriores. Entonces su solvencia económica comienza a disminuir viéndose obligado a solicitar continuos préstamos.

“Las Bodas de Fígaro” subieron a escena el 1º de Mayo de 1786 y fue acogida calurosamente. En este mismo año nació otra obra maestra como el Trío en mi bemol mayor K.V. 489 llamado también el “Trío de los bolos” por la afición del compositor a ese juego. Además de otras obras como el Concierto en do mayor K.V. 503 para piano y orquesta y la Sinfonía en re mayor K.V. 504 llamada “Praga”.

En 1786 es invitado a Praga donde las academias vuelven a tener éxito, allí ejecutaba algunas composiciones instrumentales propias o improvisaba y gracias a esta intensa actividad sus finanzas se ordenaron.

“Las Bodas de Fígaro” fue repetida bajo la dirección de él mismo y dado los resultados la compañía Bondini que se había salvado de la quiebra gracias a la obra le encargó una nueva ópera, dejando a su cargo la elección del libreto. El 28 de Septiembre de 1787 murió su padre.

Antes de elegir el argumento de la nueva ópera, Mozart había escrito los Quintetos K.V. 515 y 516. Da Ponte propone el argumento: Don Giovanni. La obra subió a escena el 29 de Octubre de 1787 y fue bien acogida, pero no tanto como ‘Las Bodas de Fígaro’.

En 1788 nacieron las últimas tres grandes Sinfonías: la Sinfonía en mi bemol mayor K.V. 543, Sinfonía en sol menor K.V. 550 y la Sinfonía en do mayor K.V. 551 llamada “Júpiter”, además del Quinteto en la mayor K.V. 581 con clarinete.

En 1789 se dirige a Praga, Leipzig y Berlin, pero a su regreso a Viena encuentra a su esposa gravemente enferma y sus finanzas y créditos agotados. Después de ver una reposición de “Las Bodas de Fígaro”, José II encargó a Mozart otra ópera: “Cosi fan tutte” cuyo libreto fue confiado a Da Ponte. Esta subió a escena el 26 de enero de 1790 con un éxito discreto.

Posteriormente compuso los Cuartetos para cuerdas K.V.589 y 590. Los dos últimos años de Mozart se muestra muy ligado a la masonería haciendo coincidir el ideal de ópera alemana con sus convicciones masónicas componiendo “La flauta encantada” y “El elogio de la amistad”.

Viajó a Frankfurt para lo cual tuvo que empeñar sus pertenencias, a Mannheim donde asistió al estreno local de “Las Bodas de Fígaro”, luego a Munich donde se encontró con sus viejos amigos de la orquesta de Mannheim. De regreso a Viena nadie necesitaba de él como compositor, profesor o músico y se dedicó a cumplir su deber en la corte haciendo música para danzas que figura entre las composiciones más fascinantes de su producción.

Finalmente en un débil y cansado estado de salud compone el Quinteto en re mayor K.V. 593, “La Clemenza di Tito”, el Ave Verum Corpus, el Concierto en la mayor K.V. 622 para clarinete y orquesta y un réquiem que se dice fue terminado por su discípulo Süßmayr. El 5 de Diciembre de 1791 muere en Viena.

2.2 EL ROMANTICISMO

El Romanticismo es un movimiento artístico que dominó en las artes durante el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX y floreció en el norte de Europa y

los Estados Unidos. Los representantes más destacados de este periodo son Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Weber, Liszt, Schubert y Beethoven.

El suceso más significativo para todos los artistas, fue la Revolución Francesa, que desarrolló a lo largo de sus sucesos y conflictos un mundo de ideas que llevó a la liquidación de los privilegios aristocráticos, impuso los ideales de libertad y triunfo del individualismo, cambiando paulatinamente el orden anteriormente establecido. En su país de origen tuvo un efecto inmediato sobre la ópera adquiriendo ésta un carácter de rescate y convirtiendo al intérprete en un héroe debido a que debía vencer grandes dificultades mediante su técnica y expresar a través del virtuosismo de sus interpretaciones las emociones que muchos sentían.

El creciente interés por la naturaleza que caracterizó al romanticismo encontró desde el comienzo su expresión más viva en la música. Muchas óperas llamadas de rescate otorgaron un papel destacado a la tormenta, la avalancha, el fuego, los hundimientos de barcos, las erupciones volcánicas y otras manifestaciones que colocaban al ser humano a merced de las fuerzas irracionales del Universo.

El Romanticismo es un movimiento individualista, cargado de originalidad y subjetivismo y por lo tanto, resulta muy difícil establecer características globales que convengan a todos los que lo practicaron y así hablar de un movimiento unificado. Además se caracterizó por el predominio de la imaginación y de la sensibilidad, el culto a la naturaleza asociada a las alegrías y tristezas humanas, el

gusto por lo maravilloso y por las épocas en que floreció lo sobrenatural y el predominio del fondo (mensaje) sobre la forma (estructura).

Las nuevas composiciones, estaban cargadas de sentimiento antes que de reflexión, y de unidad de expresión antes que de unidad musical y mostraban el arrebató romántico con la inclusión de pasajes que tenían poco o nada que ver con el conjunto, bastando para ello que dichos pasajes pareciesen bellos u originales.

Además, se darán otra serie de novedades importantes: por primera vez la música se presenta como un arte independiente sin necesidad de justificación con otras artes o con ideas extramusicales. También por vez primera el compositor se ve a sí mismo como artista independiente que sirve sólo a su inspiración.

La música se populariza, sobre todo por existir una gran masa burguesa que la saca de su tradicional ámbito aristocrático o religioso. Se generalizaron los auditorios cada vez más amplios y proliferaron las sociedades musicales, las salas de conciertos y los teatros de ópera de carácter permanente, en los que la burguesía no sólo disfrutaba de la buena música, sino que se mostraba a los demás en el florecimiento de su relevancia social. Esa popularización de la música significó también el aumento de las concesiones al público por parte de los compositores que comenzaron a incluir en sus obras una serie de dificultades técnicas que sólo los profesionales podían ejecutar adecuadamente.

Uno de los grandes géneros fue la ópera, que al posibilitar la conjunción de la música con el gran espectáculo propiciaba situaciones dramáticas llenas de emotividad. Finalmente hubo una tendencia más práctica que aprovechó la difusión del romanticismo entre la clase burguesa para componer abundantemente en los géneros más rentables, como la música de salón que los aficionados podían interpretar en casa, o la música teatral (ópera, opereta, ballet, música incidental para escena, etc.) de la que esta clase emergente sentía avidez.

Además, surge un interés por lo popular y exótico que se trasluce en la adopción de formas melódicas, rítmicas o instrumentales del folclore de cada país, para con ello dar a conocer una identidad nacional.

La introducción del sentimiento dramático resulta un rasgo importante para la música romántica, apareciendo también la libertad estilística en cuanto que el hecho de componer no supone la obligación de aplicar de la manera más correcta posible unas reglas preestablecidas, sino expresar un mundo de ideas y sentimientos propios que buscan una forma personal. Por ello, en la etapa romántica proliferarán las pequeñas formas de esquemas libres como el Lied.

El Romanticismo favoreció la aparición de nuevos timbres con los que se buscaba traducir la visión del universo, por esa razón el piano y la familia de las cuerdas sufrieron algunos perfeccionamientos técnicos, sin embargo, los cambios más bruscos se presentaron en la familia de los vientos, pues se prestó especial

atención a la afinación y la potencia y para esto se adaptaron las llaves a las maderas y los pistones que hoy conocemos a la trompeta y trompa. La percusión no era objeto de investigación, sin embargo a la pareja de timbales se añade el bombo, el triángulo, los platillos y el tambor militar para la música más descriptiva y ocasionalmente se utilizaban instrumentos menos convencionales, como campanas, glockenspiel, xilófono, carraca, yunque, látigo, cencerros, etc. Además surgen nuevos instrumentos como el acordeón en Viena, el armonio en París y el Saxofón. Los músicos buscaron también nuevos modos de producir sonidos como el trémolo dental en la flauta.

En lo concerniente a las técnicas de escritura, la música de esta época se basaba en los temas y las tonalidades, a diferencia del clasicismo, los temas no están ubicados al inicio de la obra, son más extensos y su número aumenta. El ritmo es más irregular obedeciendo al texto, se encuentran frecuentes cambios pasando de binario a ternario o viceversa y el rubato es frecuentemente utilizado. Los matices o variaciones de la dinámica son uno de los principales elementos expresivos de la época, van desde un cuádruple piano (*pppp*) a un triple fortísimo (*fff*) caracterizando a esta música. Igualmente, los sforzatos son frecuentemente utilizados.

2.2.1 Robert Schumann. Schumann fue uno de los grandes compositores del romanticismo. Hijo de August Schumann y Johanna Cristiana Schnebel, nació el 8 de Julio de 1810 en Zwickau una pequeña población de Alemania.

Gracias a que su padre era librero, editor y además escritor, Schubert tuvo la oportunidad de acceder a las obras de Shakespeare, Walter Scott y Jean Paul Friedrich Richter, el literato alemán que Robert admiró hasta el punto de ir en peregrinación a visitar su tumba en Bayreuth en 1828. Las obras favoritas de Robert eran las de Kerner, Byron, Schiller y sobre todo Goethe y Heine. Robert heredó de Padre el gusto por las letras y se expresó con palabras tanto como se expresó con música.

Su adolescencia transcurre en un mundo aislado creado por las páginas de los libros de su biblioteca entre los bellos paisajes de una ciudad ubicada entre jardines, prados y tierras de cultivo sobre la orilla izquierda del río Mulde.

A los 13 años inicia la escritura de su diario con todos los acontecimientos de su vida cotidiana y sus pensamientos más íntimos. Posteriormente, comienza a escribir versos, una pequeña novela y tres dramas en los que firmó con el nombre de Robert del Mulda.

Aunque desde su infancia sintió gusto por la música, no decidió dedicarse a ella entonces. Su interés por la música surgió más tarde después de escuchar al pianista Ignaz Moscheles en 1819 y principalmente a Niccolò Paganini en 1830.

En 1826, la muerte de su padre y su hermana contribuyeron a aislar a Robert, se encerró en sí mismo siendo víctima de la melancolía producto de sus propias

dudas sobre el futuro y la indecisión, pues quería ser músico o tal vez poeta y su familia quería que estudiara derecho.



Fig. 22 R. Schumann.

En 1828 se trasladó a Leipzig para iniciar sus estudios de Derecho. Allí vivió en una modesta habitación cuyo único lujo era un piano y pronto lo fue invadiendo la soledad, la tristeza y el tedio. Allí se encontró con Agnes Carus a quien había conocido antes, pues era cantante y esposa de un médico amigo de la familia. Ella había mostrado a Schubert los lieder y para él se había convertido en el ideal femenino al que aspiraba y no podía alcanzar. Agnes se había mudado a Leipzig junto con su esposo abriendo allí una sala cultural en donde Robert conoció a Friedrich Wieck considerado el mejor y más importante profesor de piano y quien aceptó tenerlo de alumno.

En 1830 escribió a su madre para comunicarle su decisión de seguir por el camino de la música. Se instaló en la casa de Wieck, estudiando muchas horas y

utilizando en sus manos un aparato que le permitiría tener mayor independencia en los dedos, pues su deseo era ser un virtuoso del piano. Sin embargo trabaja también en sus propias composiciones y colaboraba en revistas locales como “Allgemeine Musikalische Zeitung” practicando así el arte de escribir e iniciándose en los caminos de la polémica y la crítica musical.

Posteriormente, se inicia en la composición con Heinrich Dom quien a través del contrapunto y la fuga le proporciona bases sólidas para sustentar sus creaciones espontáneas.

En 1833, al darse cuenta de que con sus absurdos recursos había paralizado un dedo de su mano derecha y al saber de la muerte de su hermano, Robert su sumió nuevamente en una profunda depresión de la que surgieron admirables composiciones.

Dedicado a la composición descubre que no sabía orquestar y recurre al Director de Orquesta G. W. Müller.

El 17 de Octubre del mismo año se vuelve loco e intenta arrojarse por una ventana para escapar de los demonios que lo asediaban, sin embargo logra controlarse y decide visitar a un doctor para contarle sus angustias. Después de curarse le queda la fobia a los pisos altos y objetos corto punzante por ser considerados por

él verdades inductores al suicidio. Regresó a su ciudad natal donde el contacto con su madre y la naturaleza hicieron que se sintiera mejor.

En 1834 volvió a Leipzig siendo ya una persona totalmente cambiada y en un intento de luchar contra lo que denominó “filisteísmo artístico”, fundó la revista musical “Neue Zeitschrift für Musik”, que editó hasta 1844, una revista de crítica musical y actualidad cultural en la que se defendieran las nuevas ideas románticas. Prontamente la revista alcanzó el éxito y se convirtió en una pieza fundamental del mundo cultural y musical de la ciudad, pues era un crítico brillante y perceptivo. Sus artículos contenían los más progresistas aspectos del pensamiento musical de su época y ponía su atención en muchos y prometedores compositores jóvenes. Escribe bajo los seudónimos de Eusebios y Florestan, que representaron los dos aspectos propios de su carácter; el primero: tranquilo, prudente y reflexivo y el segundo: impulsivo impetuoso, apasionado.

En el verano de 1835 Robert se da cuenta de la presencia de Clara como mujer y comprendió que la amaba, entrando así en una etapa feliz de su vida. Por fin confiesa su amor y nace así la Sonata en Fa sostenido mayor Op. 11 a la cual Clara llamaría “Mi Sonata”.

En 1836 muere su madre y Friedrich Wieck rompe la relación enviando a Clara a Dresde y obligándola a devolver la correspondencia y la Sonata. Mueren sus amigos, vuelven a Robert las fobias y temores, tiene sobre sus hombros el peso

de la revista, pero escribe la Fantasía Op. 17 que es una verdadera confesión de amor a Clara.

En 1837 la pareja vuelve a escribirse y Clara interpone una petición legal ante el tribunal en contra de su padre, la cual fallan a su favor y el 12 de Septiembre de 1840 contraen nupcias en Schönefeld, un pequeño pueblo cerca de Leipzig.

En 1844, después de una gira de Clara se instalaron en Dresde que era una ciudad más tranquila para que Schumann se recuperara de sus crisis nerviosas y es allí donde conoce a Wagner. Para romper el aislamiento proyectaron una gira a Viena que era una ciudad musicalmente más activa, pero los conciertos en los que figuraban las obras de Schumann tuvieron poca acogida, lo único que llamó la atención fueron los Lieder.

Posteriormente, Schumann se dedicó a buscar un tema para componer una ópera que se opusiera a las convenciones operísticas del teatro italiano. Por su inexperiencia en la dramaturgia, pidió ayuda a Robert Reinick un pintor amigo y así nace "Genoveva" representada el 25 de Junio de 1850.

En 1849 salen de Dresde aceptando el ofrecimiento de Ferdinand Hiller de maestro de capilla en Dusseldorf, pero Robert comenzó a evidenciar señales de locura que le impidieron desempeñar diligentemente sus funciones. Aún así no dejó de componer y producto de esto son el Concierto para Violonchelo, La

Sinfonía Renana (Nº 3), El peregrinaje de la rosa, la Cuarta Sinfonía, las Sonatas para violín y piano y los últimos Lieder.

En 1854 sufre de alucinaciones, intenta suicidarse arrojándose al Rin de donde es salvado por unos barqueros. Entonces se hizo necesario internarlo en una clínica para enfermos mentales en Endenich donde vivió periodos de lucidez y locura falleciendo el 29 de Julio de 1856.



Fig. 23 R Schumann (2).

Schumann compuso cuatro Sinfonías (1841), (1845), (1850) y (1851) respectivamente. En literatura para instrumento solista y orquesta, creó “El Concierto en La menor para Piano y Orquesta” (1845), “El concierto Op. 129 para Violonchelo y Orquesta” (1850) y “El Concierto para Violín” (1853).

Entre su música de cámara se reconocen como obras maestras el “Quinteto Op. 44” y el “Cuarteto para piano y cuerdas Op. 47” en 1842; los “Tríos Op. 63, 80 en 1847 y Op. 110 en 1851; dos “Sonatas para violín y piano Op. 105 y 121”; los “Cuartetos para cuerdas Op.41; los “Phantasiestücke Op. 73 para clarinete y piano”; los “Fünf Stücke im Volkston Op. 102 para violonchelo y piano”; y las dos colecciones: “Märchenbilder Op. 113 para violín o viola y piano” y “Märchenerzählungen Op. 132 para clarinete, viola o violín y piano”.

Además, figuran su Opera “Genoveva”, las cantatas para solista coro y orquesta: “El paraíso y la Peri Op. 50”, el “Réquiem para Mignon Op. 98b”, “El peregrinaje de la rosa Op. 112”, “Las escenas del fausto de Goethe”, “Las variaciones ABEGG Op. 1”, la “Tocata Op. 7”, los “Estudios Sinfónicos Op. 13”, las “Noveletten Op. 21” y la “Kreisleriana Op. 16” entre otras.

La forma musical Lied inicia una nueva etapa gracias a la fusión que el compositor hace del avanzado y maduro lenguaje del piano y una sutil, flexible e inquieta melodía junto con la poesía.

La elección de los poetas obedecía a algunas orientaciones muy precisas: en Heine encontró el tono irónico, a veces grotesco y doloroso de aquel que se sentía extraño a su realidad y/o rechazado por ella. En Friedrich Rückert había un color poético sencillo casi popular; en Joseph von Bichendorff halló una especie de

naturalismo transfigurado y en Adalbert von Chamizo encontró una poesía simple y delicada.

La mayor producción de Lieder de Schumann tiene lugar en 1840 durante sus primeros cuatro años de matrimonio cuando compone alrededor de 150. El grupo de obras incluyó además, "Cuadernos" o "ciclos de lieder" de la misma manera que para piano. Tal es el caso de "Liederkreis Op. 24", según texto de Heine, "Frauenliebe und-leben Op. 42" (Vida y amor de una mujer), con texto de Chamizo; "Myrthen Op. 25" donde aparecen textos de Goethe, Rückert, Thomas Moore y Robert Burns; la "Zwölf Gedichte Op 37" según textos de Rückert, el "Liederkreis Op. 39" con textos de Eichendorff y "Dichterliebe" (Amor de poeta). Este último, basado en poemas de Heine, narra una historia romántica trágica sobre el surgimiento de un amor, su fracaso y la penosa espera de la muerte.

Schumann aprovechó su conocimiento del piano para hacer que este instrumento tomara una parte trascendente en la expresión de tales canciones, a menudo Franz ejercía la profesión haciendo que la música siguiera hablando después que la voz había terminado.

2.2.2 Franz Schubert. Nació el 31 de Enero de 1797. Su Padre también llamado Franz, ejercía la profesión de maestro de escuela mientras que su madre Elizabeth Vietz, quien procedía de la Silesia austriaca trabajó como cocinera en Viena hasta casarse con Schubert. Tuvieron 14 hijos de los cuales sólo

sobrevivieron cuatro. Elizabeth murió en 1812 y Schubert padre contrajo segundas nupcias con Anna Kleyenböch, mujer de buena posición social y que resultó ser muy buena madrastra.

Cuando el pequeño Franz había aprendido en muy poco tiempo lo que su padre podía enseñarle, fue enviado a recibir lecciones con el organista de la parroquia, de quien también aprendió rápidamente todo lo que sabía.

A los 11 años, en 1808 fue presentado al concurso de admisión de niños de la Capilla Real donde fue aceptado y aunque contrariado por tener que dejar su casa, inició su vida en el Convictorio Cívico real e imperial donde residían y recibían instrucción los niños del coro de la capilla real y otros jóvenes destinados a cursar estudios universitarios.

Gracias a la pasión por la música del director del convictorio Innocenz Lang conformó allí una orquesta gracias a lo cual Schubert tuvo la oportunidad de familiarizarse más con este arte y escribir allí sus primeras composiciones: una Fantasía para Piano y algunos Lieder.

Durante los periodos de vacaciones, cuando Franz se encontraba en casa con su familia, hacían música juntos. Su Padre ejecutaba el violonchelo, su hermano Ferdinand el primer violín, Ignaz el segundo y Franz la Viola, para ellos era un verdadero placer formar un cuarteto con él. Tan pronto como el chico sorprendía

un error, miraba fijamente al culpable y aún siendo un niño, adoptaba un carácter severo o simplemente sonreía.

En el convictorio Franz encontró un círculo de amigos del que no se separó durante su corta vida, con ellos pasaba ratos de ocio descifrando e interpretando composiciones de los principales compositores de la época.

En 1811 1812, Franz vivó un periodo de crisis en sus relaciones familiares debido a los disgustos con su padre y la muerte de su madre. Como resultado, su padre se opuso a su vocación musical. Aparentemente, la razón del conflicto se encontraba en los bajos resultados académicos del joven atribuidos a su pasión por la música, pero esto no era cierto.

Antes de que en 1814 Schubert terminara sus estudios y ocupara el cargo de maestro ayudante en la escuela que su padre dirigía, ocurrieron algunos hechos importantes, tales como la representación de "Fidelio" en la última versión de Beethoven, para la cual se dice que Franz tuvo que vender todos sus libros escolares para poder asistir, por otra parte, Salieri quien ya se había dado cuenta del talento del muchacho y decidió hacerse cargo de su educación durante cinco años. Como consecuencia de su cambio de voz tuvo que dejar el convictorio y trasladarse a la normal de Hauptschule, para obtener su título de maestro ayudante.

Finalmente, una misa suya es interpretada en la parroquia de Lichtental y como ésta tuvo gran éxito, fue interpretada diez días después en la Iglesia de los Agustinos y durante este tiempo, en tan solo una noche, Franz compuso una de sus obras maestras, el Lied titulado “Gretchen am Spinnrade” (Margarita a la rueca).

En 1814 toma posesión de su cargo de maestro ayudante en la escuela dirigida por su padre, pero esta nunca fue su vocación. Schubert volvió a vivir en la casa de su padre donde estuvo hasta diciembre de 1816. A pesar de su ingrato trabajo, estos fueron dos años muy fecundos en su vida de compositor y gracias a su amigo Josef von Spaun, hizo nuevas amistades, entre esas, los poetas Theodor Corner, Johann Mayrhofer y Franz Schober.

Ya para 1815, Schubert había compuesto gran cantidad de obras, entre las que se encuentran: cuatro Operas, aproximadamente 150 Lieder, dos Sinfonías, dos Misas, un cuarteto para cuerdas, dos sonatas para piano y una serie de piezas de diferente género; y en 1816, otro centenar de Lieder, las Sinfonías 4^a y 5^a y la Misa N° 4.

En 1818 Franz abandonó su trabajo, pues se dio cuenta que este le quitaba la posibilidad de dedicarse a la composición y vivió sin ninguna fuente de ingresos protegido por familiares y amigos que cubrían sus necesidades. A pesar de tener

en su haber unas 150 composiciones que corresponden casi a la mitad de su obra completa, Schubert era prácticamente desconocido para los vieneses y editores.

En las Schubertiadas era el mismo quien cantaba sus Lieder y había expresado el deseo de encontrar a alguien que lo hiciera y gracias a sus amigos entabló amistad con Michael Vogl un barítono que inicialmente se mostró poco interesado en su música y posteriormente interpretaría sus más bellos Lieder en las Schubertiadas convirtiéndose en celoso admirador del compositor. Sin embargo, quien dio a conocer los Lieder de Schubert en conciertos públicos no fue Vogl, sino el cantante August von Gymnich el 25 de enero de 1821.

También en 1818 se consagró al servicio de la noble familia Esterházy con quienes pasó un largo verano en Hungría encargado de la instrucción musical de las condesitas Marie y Caroline. En noviembre regresó a Viena, pero no a la casa de su padre, sino a un apartamento alquilado que compartió con el poeta Johann Mayrhofer y la única actividad económica que conservó fueron las lecciones de música a las condesitas Esterházy.

En los dos años de convivencia con el poeta Schubert mantenía la rutina de componer en las mañanas, en la tarde ir al café y en las noches al teatro. Mientras que en algunos salones de importancia comenzaban a circular algunos de sus Lieder. Gracias a su amigo Vogl se le encargó componer para el teatro Carintia una obra de un solo acto titulada "Los hermanos gemelos" comedia en la

cual un único protagonista estaba comprometido con dos papeles. Esta obra fue representada en 1820 con buena acogida entre sus amigos, pero vista indiferentemente por la prensa. ‘Die Zauberharfe’ (El arpa mágica) otra de sus obras tuvo mejor acogida.



Fig. 24 F. Schubert.

Pero estos éxitos no atenuaron la amargura que sentía el compositor al saber que Terréese Grob, la muchacha que amaba desde niño contrajo matrimonio el 21 de Noviembre de 1820 en la misma iglesia en la que ella había cantado bajo su dirección.

En 1821 en vista de que los editores rechazaban sus obras, los amigos de Schubert decidieron publicar sus Lieder y como resultado obtuvieron siete cuadernos con un total de 20 composiciones. Este año cambió de casa, regresó a Atzenbrugg y conoció al pintor Mortiz von Schwind. Junto con su amigo Schober en calidad de libretista comenzó a componer la obra teatral ‘Alfonso y Estrella’, entre tanto el éxito de sus Lieder iba en aumento. Finalmente conoció a uno de

los grandes músicos del momento Carl Maria von Weber, quien se encontraba en Viena para el estreno de una de sus obras “El cazador furtivo”.

En 1822 compuso la Misa en La bemol y la Sinfonía en Si menor universalmente conocida como “La Inacabada” la cual fue interpretada en 1856 por primera vez, cuando hacía 27 años Franz había desaparecido.

En 1823 y con el paso de los años Franz había perdido aquel aire de artista romántico y se había convertido en un hombre común y vulgar y tuvo que ser ingresado a un hospital debido a una enfermedad venérea. A pesar de su enfermedad, fue nombrado miembro de la Asociación musical de Estiria y obtuvo un ventajoso contrato con los editores Saver y Leidersdorf para la publicación de otros Lieder. Sin embargo, también tuvo desilusiones especialmente en el campo teatral, de sus tres partituras solo “Rosamunde” fue presentada en escena con escaso éxito, las otras dos “La guerra casera” y “Fierabrás” con libretos de Ignaz Franz Castelli y Josef Kupelwieser respectivamente, no fueron aceptadas.

De esta época también data la composición del ciclo de Lieder “Die schöne Mullerin” (La bella molinera).

En 1824 aceptó el ofrecimiento de los condes Esterházy de componer música para entretenimiento del Castillo Zseliz, naciendo allí el “Divertimento a la Húngara” que sigue siendo de las composiciones para piano a cuatro manos más fascinantes de

Schubert, el Octeto para piano e instrumentos de viento, el Cuarteto en La menor y la Sonata para piano y arpeggione entre otras muchas piezas vocales (cuartetos, tercetos) con piano, las series de danzas, los valeses para piano y marchas y danzas para piano a cuatro manos.



Fig. 25 F. Schubert (2).

En 1826 hay como resultado grandes obras como el Cuarteto en Re menor “La muerte y la doncella”, el Cuarteto en Sol mayor para Piano y el Terceto en Si bemol mayor. También hay fracasos pues se presento a los puestos de Kapellmeister de la Corte y de Vicerrector del teatro Porta Carintia y para ninguno de los dos fue aceptado.

En 1824 se hizo la segunda recopilación de 24 Lieder titulada “Viaje de invierno” y compuso el Terceto en Mi bemol.

En 1828 compuso la serie de “Improvvisi” y de “Momentos musicales” para Piano, la “Fantasía en Fa menor” para piano a cuatro manos, el Quinteto para cuerdas

con dos violonchelos, La misa en Mi bemol y la Sinfonía en do mayor. Enfermó de fiebre tifoidea y el 19 de Noviembre del mismo año murió.

2.3 PROPUESTA PARA EL ANALISIS DE LAS OBRAS.

Después de examinar los modelos para el análisis de obras hechas por diferentes autores y de acuerdo a la experiencia adquirida a través de la realización de este proyecto se estima conveniente proponer un esquema que incluya los aspectos más importantes para el análisis de las obras. Para tal efecto se sugiere un formato de análisis (ver anexo A) con el fin de visualizar más fácilmente los rasgos más significativos de cada obra.

A continuación se hace una explicación del contenido de cada de los puntos a diligenciar en la tabla.

2.3.1 Nombre de la obra. Se escribe el título completo de la obra, especificando detalles como el catalogo, Op., número y en caso de formar parte de una obra más grande se menciona de dónde es extraída.

Ejemplo: Ave María. Op. 52, N° 6

2.3.2 Autor. En este espacio va el nombre completo del compositor y las fechas de nacimiento y muerte. Cuando la letra pertenece a otro autor, éste debe ser referenciado. Además, según el caso se escribe el nombre del arreglista, instrumentador y versión que se interpreta. Si se desconoce el nombre de alguno de los personajes antes mencionados, debe escribirse la palabra “anónimo” o “desconocido”.

Ejemplo: Franz Schubert (1797-1828)

2.3.3 Periodo musical. Hace referencia a la ubicación espacial y temporal en la que se sitúa la composición, es decir, el mismo periodo, el país y/o ciudad.

Ejemplo: Barroco tardío. Italia

2.3.4 Instrumentación. Se describen los instrumentos o las voces para los cuales está escrita o adaptada la pieza con la aclaración si es original para otro grupo instrumental o vocal.

Ejemplo: Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo y Soprano.

Original para Soprano y Clave

2.3.5 Género. El género nos dice si la composición es de carácter profano o sacro. Una pieza profana es aquella que no tiene ninguna relación con temas ni

usos sagrados, es decir, secular. En cambio, una pieza de género sacro, está ligada a temas religiosos y según esto se puede dividir en: litúrgica, cuando ha sido compuesta para hacer parte de la celebración eucarística; no litúrgica, cuando su contenido es religioso pero no forma parte de la liturgia; o teúrgica, cuando su contenido está relacionado con la teúrgia (magia de los antiguos gentiles mediante la cual se pretendía tener comunicación con sus divinidades).

Ejemplo: Sacro - no litúrgico.

2.3.6 Origen. Una obra se puede clasificar según su origen en académica, popular o folclórica. Académica es aquella que se elabora bajo normas o conceptos propios de una formación escolar o erudita, popular es la que no se rige por conceptos académicos y folclórica es la que forma parte de las tradiciones, creencias o costumbres de un pueblo y generalmente se desconoce su autor.

2.3.7 Tema. Para definir el tema de una pieza, se debe mencionar la idea principal según el análisis del texto. De tal forma, el tema podría ser amoroso, anecdótico, naturalista, infantil, religioso, mítico, cómico, etc.

2.3.8 Idioma. Se coloca el idioma original en el que fue escrita la obra y en caso de ser interpretada en uno diferente se debe aclarar.

Ejemplo: Italiano. Versión traducida al alemán.

2.3.9 Comentarios. Esta es una sección libre donde se mencionan algunos aspectos que no han sido descritos en los tópicos anteriores como por ejemplo, con qué objeto se hizo la composición, a quién está dedicada, si es una adaptación, reducción o instrumentación no original, anécdotas de su elaboración y fecha y lugar de estreno entre otros. Si no se conocen tales datos, este espacio puede quedar en blanco.

2.3.10 Letra. En este espacio se presenta el texto en el que originalmente fue escrita la obra y la traducción al idioma del intérprete; en este caso al español. Si la pieza se va a cantar en un idioma distinto al original, se escribe también su adaptación.

2.3.11 Forma. Esta sección contiene la clasificación de la pieza según su forma o esquema de composición, es decir, si corresponde a una macro o microforma (óperas, cantatas, oratorios, Lieder, arias, etc.), estructura (binaria o ternaria) especificando la tonalidad o tonalidades en las que se presenta y el motivo principal.

Ejemplo: Sonata, estructura A-B-A. A se presenta en la tonalidad principal (Re menor), B aparece después de un puente modulante a la subdominante de la tonalidad principal (Sol menor), luego hay una reexposición idéntica de A retomando la tonalidad principal para terminar en una coda de cuatro compases. El motivo principal se

aprecia en el compás N° 2 con las figuras negra, blanca y dos corcheas.

2.3.12 Ritmo. Hace referencia a aspectos como la métrica (compás y cambios de compás), la velocidad expresada en pulsos por minuto (♩♩130) o en expresiones (allegro, andante, presto, adagio, etc.).

Como complemento a este análisis es importante hacer un estudio previo de la biografía del autor y del periodo musical en el que se desarrolló la pieza a fin de tener una mayor referencia de esta, tal como se hizo anteriormente.

2.4 OBRAS SELECCIONADAS

Del compositor Franz Schubert: Lachen und weinen, Lied der Mignon, Schlummerlied y Der blinde Knabe; del compositor Robert Schumann: Das verlaßne Mägdelein, Frühlingsgruß, Zigeunerliedchen I y II; y del compositor W. A. Mozart Arie der Zerlina (vedrai carino), Arie des Querubino (Non so più), Ariette des Querubino (Voi che sapete), Arie der Despina (Una donna) y Arie der Despina (In uomini in soldati).

2.4.1 El Lied. El termino alemán Lied hace referencia a un tipo de canción íntima escrita para ser ejecutada generalmente por una sola voz, con acompañamiento

de piano. En ella se compenentran música y poesía, y ambas partes forman una unidad indisoluble.

Según su estructura se pueden clasificar en Forma estrófica y Forma con estribillo. El primero es aquel construido sobre un solo periodo musical que se repite invariado con texto distinto y el segundo, posee un estribillo, lo que significa que el periodo musical que lo constituye siempre tiene idéntica música y letra y la frase que constituye las estrofas tiene la misma música en todas las repeticiones, pero con letras distintas.

La forma musical del Lied puede ser Binaria o ternaria lo que supone dos o tres periodos musicales, sin embargo también se puede encontrar el llamado Lied continuo, que es una forma libre en el cual se escribe una canción según el texto del poema.

El Lied se hizo popular gracias a la extensa producción de F. Schubert y R. Schumann. A continuación se presentará un cuadro en el cual se pretenden establecer las diferencias que presenta la composición de esta forma en los compositores antes mencionados.

FRANZ SCHUBERT	ROBERT SCHUMANN
<ul style="list-style-type: none"> • Siente especial interés por ésta 	<ul style="list-style-type: none"> • Su interés se inclina hacia el

<p>forma musical y la cual cultiva a lo largo de toda su vida llegando a componer aproximadamente 600.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los poetas preferidos: Schiller y Goethe. • Temas: La naturaleza, el amor y la muerte. • Receptivo a la expresión global del texto. • El papel del piano: Crear atmósferas adecuadas al poema en general. Voz y piano son tratados como un único intérprete. El piano sostiene la voz, contribuye a su expresión presentándola en un marco apropiado, pero no es nada sin ella. Opone el modo mayor al menor con el fin de crear bruscos ensombramientos y en algunos casos para dar mayor 	<p>piano y su producción de Lieder alcanza los 250 aproximadamente.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los poetas preferidos: Heine, Ruckert y Eichendorf. • El amor contrariado y la naturaleza. • Sugiere que las ideas deben responder al deseo del músico. • El papel del piano: Crea atmósferas también, pero esclarece paso a paso las intenciones del poema. En algunos casos, el piano desempeña un considerable papel como solista en preludios y postludios y luego como refuerzo y apoyo de la voz en el mismo plano. Enriquece el acompañamiento con tensiones, desplazamientos, staccatos,
--	---

<p>dramatismo, deja sola a la voz.</p> <ul style="list-style-type: none"> • De estrofismo regular, es decir, la misma música para cada estrofa de diferente texto. • Su lenguaje musical obedece a un curso continuo. • Sus medios de expresión son el ritmo y la melodía. 	<p>acordes y juegos polifónicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estrófico también, pero a diferencia de Schubert, aparece casi siempre modificado o variado en función del texto. • Su lenguaje musical tiene apariencia fragmentaria. • Sus medios de expresión son los elementos armónicos como cromatismos, acordes alterados y armonías sobre pedal.
---	---

2.4.2 La ópera. Es un drama cantado con acompañamiento instrumental que, a diferencia del oratorio, se representa en un espacio teatral ante un público.

Es la forma musical más completa y a la vez más compleja, pues su esplendor es tal que se puede considerar mejor como un género musical, ya que dentro de la misma ópera se pueden encontrar diversas formas, como pueden ser la obertura y el ballet.

La estructura de la ópera generalmente consta de dos o tres actos divididos en escenas y cuyos elementos musicales están formados por una Obertura a cargo de solamente la orquesta que interpreta el comienzo o presentación de la obra y suele incluir los temas más representativos de la misma; los recitativos que son partes recitadas acompañadas por diferentes grupos instrumentales; las Arias que representan el lucimiento de los protagonistas con solos de voz acompañados por la orquesta; los coros y partes instrumentales, como introducciones o interludios.

La ópera se compone de una historia dramática o libreto, con el fin de ser representada en un escenario. Se la puede considerar el espectáculo musical más completo, pues aúna todas las artes: música, teatro, literatura, en los libretos, pintura y escultura en los decorados, arquitectura en los espacios que representa y ballet.

2.4.2.1 La ópera en el clasicismo. Varios compositores intentaron, a mediados del siglo XVIII, cambiar las prácticas operísticas. Introdujeron formas distintas del da capo (forma predominante en el barroco) en las arias y fomentaron la música coral e instrumental.

Christoph Willibald Gluck insistía en que toda ópera debía poseer un significado moral y expresar las emociones humanas, y eso lo convirtió en una figura destacada del clasicismo.

Uno de los factores que contribuyeron a la reforma de las prácticas operísticas durante el siglo XVIII fue el crecimiento de la ópera cómica, que recibía varios nombres. En Inglaterra se llamaba ballad opera, en Francia opéra comique, en Alemania Singspiel y en Italia opera buffa. Todas estas variaciones tenían un estilo más ligero que la opera seria italiana. Algunos diálogos se recitaban en lugar de cantarse y los argumentos solían tratar de gentes y lugares comunes, en lugar de personajes mitológicos. Dado que las óperas cómicas ponían más énfasis en la naturalidad que en el talento escénico, ofrecieron la oportunidad a los compositores de óperas serias de dar más realismo a sus composiciones.

El músico que transformó la opera buffa italiana en un arte serio fue Wolfgang Amadeus Mozart, quien escribió su primera ópera, *La finta semplice* (1768), a los 12 años. Sus tres obras maestras en lengua italiana, *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790), muestran la genialidad de su caracterización musical. En *Don Giovanni* creó uno de los primeros grandes papeles románticos. Los singspiels de Mozart en alemán van desde el cómico *El rapto del serrallo* (1782), a la simbología ética de inspiración masónica de *La flauta mágica* (1791).

2.4.2.2 El Aria. El aria es una Composición musical para voz solista con acompañamiento instrumental.

Solía formar parte de una ópera, oratorio o cantata y brindaba una pausa lírica en la acción dramática, durante la cual un personaje podía comentar algún aspecto del drama; a menudo se trataba de una pieza de dificultad, escrita a la medida de las características del cantante.

Poco antes de 1650 apareció una nueva forma de aria, que dominó la música operística hasta cerca de 1750. Se trataba del aria da capo, escrita en tres secciones: A - B - A. Para indicar la sección A repetida, los compositores simplemente escribían la directiva da capo (en italiano, “desde el principio”) después de la sección B. El aria da capo se convirtió en una estructura musical larga con la sección B en una tonalidad contrastada. Por lo general la sección de introducción instrumental precedía a la sección A, y había un interludio que separaba las secciones A y B. Los cantantes aprovechaban la sección repetida A para efectuar improvisadas variaciones virtuosas.

2.4.3 Lachen und weinen.

Nombre de la Obra: Lachen und weinen Op. 59 N° 4 (Reír y llorar)
Autor: Franz Schubert (1797- 1828)
Texto: Friedrich Rückert (1788-1866)
Periodo Musical: Romanticismo
Instrumentación: Voz y Piano
Género: Profano

Origen: Académico	
Tema: Incertidumbre	
Idioma: Alemán	
Comentarios: Esta obra hace parte del repertorio básico de un cantante y es recomendada por su agilidad y expresividad	
Letra:	
<p>Lachen und Weinen</p> <p>Lachen und Weinen zu jeglicher Stunde Ruht bei der Lieb auf so mancherlei Grunde.</p> <p>Morgens lacht ich vor Lust, Und warum ich nun weine Bei des Abends Scheine, Ist mir selb' nicht bewußt.</p> <p>Weinen und Lachen zu jeglicher Stunde Ruht bei der Lieb auf so mancherlei Grunde. Abends weint ich vor Schmerz; Und warum du erwachen Kannst am Morgen mit Lachen, Muß ich dich fragen, o Herz.</p>	<p>Reír y llorar</p> <p>Reír y llorara cualquier hora, tranquilo reposo junto al amor de muchas formas</p> <p>Por la mañana río de placer, y por qué ahora lloro en el resplandor de la tarde?, eso es algo desconocido para mí.</p> <p>Llorar y reír a cualquier hora tranquilo reposo junto al amor de muchas formas Por la tarde lloro de dolor; ¡y por qué usted puede despertarse por la mañana sonriendo?, debo preguntarle, o corazón!</p>
Forma: Lied estrófico (microforma). Su estructura es de tipo A-A'. A posee dos frases, la primera de 8 compases (compases 9 al 16) y la segunda desarrollada a través de diferentes modulaciones. A y A' se desarrollan en la tonalidad principal (La bemol mayor). Son identificables además, una introducción de ocho compases a cargo del piano que se presenta igual entre las dos estrofas y una coda de 12 compases también ejecutada por el mismo	

instrumento donde se recogen elementos del último periodo de cada sección y de la introducción.

Ritmo: La pieza está escrita en compás de 2/4. El autor sugiere el tempo con la expresión “Etwas geschwind” que traduce “poco rápido” y se aconseja una velocidad de ♩ = c. 115. El motivo se puede observar en el compás 9.

2.4.4 Lied der Mignon.

Nombre de la Obra: Lied der Mignon Op. 62 N° 2 (Canción de Mignon)	
Autor: Franz Schubert (1797- 1828)	
Texto: Johann Wolfgang von Goethe (17449-1832)	
Periodo Musical: Romanticismo	
Instrumentación: Voz y Piano	
Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: Es un poema romántico acerca de un secreto.	
Idioma: Alemán	
Comentarios: Fue escrita en 1821 y publicada en 1870.	
Letra:	
Lied der Mignon	Canción de Mignon
Heiß mich nicht reden, heiß mich	No me pida que hable; pida que sea

<p>schweigen, Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht, Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen, Allein das Schicksal will es nicht.</p>	<p>silencioso. Porque mi secreto es mi obligación. Deseo revelarte por completo mi verdad, Pero el destino no lo permitirá.</p>
<p>Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen, Der harte Fels schließt seinen Busen auf, Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.</p>	<p>A tiempo, el sol brillará y ahuyentará la melancólica noche, y ésta debe aclarar. La roca dura abre su pecho; La tierra deja brotar su profundo manantial.</p>
<p>Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh, Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen, Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu, Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.</p>	<p>Un hombre busca tranquilidad en los brazos de un amigo, Allí puede derramar su lamento. Pero un juramento sella mis labios, y solamente un dios puede abrirlos.</p>
<p>Forma: Lied continuo con estructura A-B-C donde A se presenta en la tonalidad principal (Mi menor) y posee dos frases de cuatro cada una; la segunda de éstas, gira hacia do mayor dando de esta forma la entrada a B (Compás 14) en el relativo mayor (Sol mayor), posteriormente se presenta C (compás 26) con elementos de A en el relativo directo de la tonalidad principal (Mi mayor) y para finalizar una coda (compás 37) que a través de un pasaje modulante retoma la tonalidad principal.</p>	
<p>Ritmo: La obra está escrita en compás  y una velocidad sugerida por el autor con la expresión “Langsam” que traduce “Lento”, para lo cual se aconseja  = 65. El motivo se puede apreciar en los compases 5 y 6.</p>	

2.4.5 Schlummerlied.

Nombre de la Obra: Schlummerlied Op. 24 N° 2 (Canción para dormir)	
Autor: Franz Schubert (1797- 1828)	
Texto: Johann Baptist Mayrhofer (1817-1836)	
Periodo Musical: Romanticismo	
Instrumentación: Voz y Piano	
Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: Canción de cuna con contenido naturista.	
Idioma: Alemán	
Comentarios: Se puede encontrar con el nombre de "Schlaflied" , Op. 24 N° 2, D. 527 y fue escrita en 1817.	
Letra:	
<p>Schlummerlied (Schlaflied)</p> <p>Es mahnt der Wald, es ruft der Strom: "Du liebes Bübchen, zu uns komm!" Der Knabe kommt, und staunend weit, Und ist von jedem Schmerz geheilt. Und ist von jedem Schmerz geheilt.</p> <p>Aus Büschen flötet Wachtelschlag, Mit irren Farben spielt der Tag; Auf Blümchen rot, auf Blümchen blau Erglänzt des Himmels feuchter Tau. Erglänzt des Himmels feuchter Tau.</p> <p>Ins frische Gras legt er sich hin, Läßt über sich die Wolken ziehn,</p>	<p>Canción para dormir (Canción de cuna)</p> <p>El bosque suplica, el río grita: "Chico querido ven a nosotros" Encantado, el muchacho va a través del campo, y allí se curan todas sus penas.</p> <p>De los arbustos emergen codornices. Con alegres cintas juega el día ; sobre flores rojas, sobre flores azules el cielo sacude su rocío resplandeciente.</p> <p>Él se acuesta sobre el fresco césped, las nubes blancas flotan sobre él;</p>

<p>An seine Mutter angeschmiegt, Hat ihn der Traumgott eingewiegt. Hat ihn der Traumgott eingewiegt.</p>	<p>La naturaleza parece el regazo de su madre Arrullado por el dios de sueños para dormir.</p>
<p>Forma: Lied estrófico regular se compone de una introducción de 4 compases ejecutada por el piano, un tema de 8 compases que se repite tres veces separadas entre si por un puente de tres compases y finalmente una coda de la misma duración. Es una forma de tipo A-A'-A'' con repetición exacta de la frase musical y texto distinto en la que no varía la tonalidad inicial (Fa mayor).</p>	
<p>Ritmo: La pieza se desarrolla en el compás compuesto de 12/8 y no presenta cambios de la métrica. El tempo sugerido es moderato (♩. = c. 90). El motivo principal de la voz se evidencia en el compás 5 con antecompás de una corchea y termina en su tercer tiempo.</p>	

2.4.6 Der blinde Knabe.

<p>Nombre de la Obra: Der blinde Knabe Op. 101 (El muchacho ciego)</p>
<p>Autor: Franz Schubert (1797- 1828)</p>
<p>Texto: Jakob Nikolaus, Reichsfreiherr von Craigher de Jachelutta (1797-1855)</p>
<p>Periodo Musical: Romanticismo</p>
<p>Instrumentación: Voz y Piano</p>

Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: La condición humana (La ceguera)	
Idioma: Alemán	
Comentarios: Fue escrita en 1825.	
Letra:	
Der Blinde Knabe	El muchacho ciego
O sagt, ihr Lieben, mir einmal, Welch Ding ist's, Licht genannt? Was sind des Sehens Freuden all', Die niemals ich gekannt?	¿O dice, el amor, a mí una vez, qué cosa se llama luz? ¿Cuál es la apariencia de la alegría que yo nunca conocí?
Die Sonne, die so hell ihr seht, Mir Armen scheint sie nie; Ihr sagt, sie auf und niedergeht, Ich weiß nicht, wann noch wie.	El sol que ustedes ven iluminado A mí jamás me alumbra Ustedes dicen que está arriba y desciende Y yo no sé ni cuando ni cómo
Ich mach' mir selbst so Tag und Nacht, Dieweil ich schlaf' und spiel', Mein inn'res Leben schön mir lacht, Ich hab' der Freuden viel.	Se me hace lo mismo el día y la noche Porque cuando duermo y cuando juego Dentro en mi interior la vida me sonrío Yo tengo mucha alegría
Zwar kenn' ich nicht, was euch erfreut, Doch drückt mich keine Schuld, Drum freu' ich mich in meinem Leid Und trag' es mit Geduld.	En verdad no conozco lo que a ustedes encanta Sin embargo ninguno tiene la culpa Porque es mi sufrimiento Y lo llevo con paciencia
Ich bin so glücklich, bin so reich Mit dem, was Gott mir gab, Bin wie ein König froh, obgleich Ein armer, blinder Knab'.	Yo soy feliz, yo soy como un rico Con todo lo que Dios me ha dado Soy como un rey aunque soy Un pobre muchacho ciego.

Forma: Es un lied continuo, esto quiere decir que las estrofas son diferentes entre sí. Inicia con una introducción de dos compases ejecutada por el piano que a su vez son el puente entre cada estrofa. Posee cinco estrofas cada una con un tema diferente entre las cuales la primera se desarrolla en la tonalidad original (si bemol mayor), después modula a la dominante en la que se desarrollan la segunda y tercera estrofa. La tercera estrofa, se mueve a través de dominantes preparando la llegada a la cuarta estrofa reexpone el tema de la segunda estrofa en la misma tonalidad para llegar inmediatamente a una quinta estrofa que trae un tema nuevo y retoma la tonalidad original (si bemol mayor); finalmente, la coda se presenta con el motivo de la introducción.

Ritmo: La pieza está escrita en compás de 4/4 y el autor sugiere la expresión “Langsam” que traduce “Lento” para la velocidad que puede ser simbolizada con ♩ = c. 60. El motivo principal se presenta en el primer compás.

2.4.7 Das verlaßne Mägdelein.

Nombre de la Obra: Das verlaßne Mägdelein Op. 64 N° 2 (La joven abandonada)

Autor: Robert Schumann (1810-1856)

Texto: Eduard Mörike (1804-1875)

Periodo Musical: Romanticismo

Instrumentación: Voz y Piano

Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: Amor contrariado	
Idioma: Alemán	
Comentarios:	
Letra:	
<p>Das Verlassene Mägdelein</p> <p>Früh, wann die Hähne kräh'n, Eh' die Sternlein schwinden, Muß ich am Herde stehn, Muß Feuer zünden.</p> <p>Schön ist der Flammen Schein, Es springen die Funken. Ich schaue so darein, in Leid versunken.</p> <p>Plötzlich, da kommt es mir, Treuloser Knabe, Daß ich die Nacht von dir Geträumet habe.</p> <p>Träne auf Träne dann Stürzt hernieder; So kommt der Tag heran O ging er wieder!</p>	<p>La joven abandonada</p> <p>Temprano, cuando los cantan los gallos, antes de que desaparezcan las estrellas, yo debo estar en pie; Debo encender el fuego.</p> <p>Hermoso es el resplandor de las llamas; las chispas vuelan. Yo miro el fuego, hundida en pena.</p> <p>Repentinamente, viene a mí, el muchacho infiel, por la noche soñé con usted.</p> <p>Lágrimas sobre lágrimas caen; ¡El día viene Oh debería irse otra vez!</p>
Forma: Es un Lied continuo, pues la música está adaptada al texto. Es de tipo binario de la forma A-B. A posee tres frases de cuatro compases cada una y se desarrolla en la tonalidad original (sol menor). Luego aparece B	

(compás 15) unido por una soldadura de dos compases. Este está compuesto por tres frases de cuatro compases cada una. Finalmente pegado a B se rexpone parcialmente a que concluye el tema con efecto directo. El motivo se puede apreciar en los compases 1 y 2 a unísono con el piano. En cuanto a su armonía, los rasgos más importantes son el desarrollo de A en la tonalidad principal (sol menor) y su terminación en Mi bemol mayor para conducirnos a A' desarrollada en su relativo menor (Do menor). Finalmente la coda se presenta en la tonalidad principal, pero usa como acorde final el relativo directo Sol mayor

Ritmo: La obra está escrita en su totalidad en compás de 2/4. El autor sugiere como velocidad la expresión “nicht Schnell” que del alemán traduce “no rápido”, para lo cual se recomienda el tempo ♩ = c. 40. El motivo se aprecia en los compases 1 y 2.

2.4.8 Frühlingsgruß.

Nombre de la Obra: Frühlingsgruß Op.79 N° 4 (Saludo a la primavera)
Autor: Robert Schumann (1810-1856)
Texto: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874)
Periodo Musical: Romanticismo
Instrumentación: Voz y Piano

Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: Naturalista	
Idioma: Alemán	
Comentarios: Escrita en 1849	
Letra:	
Frühlingsgruß	Saludo a la primavera
So sei begrüßt vieltausendmal, holder, holder Frühling! Willkommen hier in unserm Tal, holder, Holder Frühling! Holder Frühling, überall Grüßen wir dich froh mit Sang und Schall	Te saludamos mil veces agraciada primavera Bienvenida seas en nuestro valle agraciada primavera Agraciada primavera sobre todo Te saludamos alegres con canto y sonido
Du kommst, und froh ist alle Welt, holder, holder Frühling! Es freut sich Wiese, Wald und Feld, holder, holder Frühling! Jubel tönt dir überall, Dich begrüßet Lerch und Nachtigall.	Tu llegas y alegras a todo el mundo agraciada primavera Está alegre el prado, el bosque y el campo agraciada primavera Gritos de alegría resuenan por todos lados Te saludan la alondra y el ruiseñor
So sei begrüß vieltausendmal, holder, holder Frühling! O bleib recht lang' in unserm Tal, holder, holder Frühling! Kehr in alle Herzen ein, Laß doch alle mit uns fröhlich sein!	Te saludamos mil veces agraciada primavera Oh quédate en nuestro valle agraciada primavera Regresa dentro de nuestros corazones Déjanos ser felices contigo
Forma: Lied estrófico. <u>S</u> us estrofas se repiten invariables con diferente letra.	
Su estructura A-B es asimétrica pues A se compone de dos frases de cuatro compases cada una y B tiene dos frases asimétricas una de dos y otra de tres	

compases respectivamente. Se desarrolla en su totalidad en la tonalidad de Mi mayor.
Ritmo: Está escrito en compás de 3/4 y para la velocidad el autor sugiere la expresión “Sehr mäßig” que traduce “muy moderado” y para lo cual se aconseja ♩ = c. 108

2.4.9 Zigeunerliedchen I.

Nombre de la Obra: Zigeunerliedchen I Op. 79 N° 7	
Autor: Robert Schumann (1810-1856)	
Texto: Emanuel von Geibel (1815-1884)	
Periodo Musical: Romanticismo	
Instrumentación: Voz y Piano	
Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: Victoria	
Idioma: Alemán	
Comentarios: Escrita en 1849 y forma parte del “ <i>Liederalbum für die Jugend</i> ”	
Letra:	
Zigeunerliedchen I	Canción Gitana I
Unter die Soldaten ist ein Zigeunerbub' gegangen, Mit dem Handgeld ging er durch, und morgen muß er hangen.	Entre los soldados el muchacho gitano salió y corrió con el dinero; mañana será ejecutado.

Holten mich aus meinem Kerker, setzten auf den Esel mich, Geißelten mir meine Schultern, daß das Blut floß auf den Weg.	Me arrastraron de la prisión, me amarraron a una mula y azotaron mis hombros hasta que mi sangre fluyó sobre el camino.
Holten mich aus meinem Kerker, stießen mich ins Weite fort, Griff ich rasch nach meiner Büsche, tat auf sie den ersten Schuß.	Me arrastraron de la prisión, me empujaron hacia el mundo; Así rápidamente tomé mi arma, y les disparé el primer tiro.
Forma: Lied estrófico regular, sus estrofas cada una con dos frases de cuatro compases se repiten invariables con diferente letra y se separan por una soldadura de 4 compases del piano que a su vez hacen de coda. Se desarrolla en la tonalidad de La menor. El motivo se presenta en el primer compás.	
Ritmo: La pieza está escrita en compás de 2/4 y para su interpretación se sugiere la velocidad ♩ = c. 76	

2.4.10 Zigeunerliedchen II

Nombre de la Obra: Zigeunerliedchen II Op. 79 N° 8
Autor: Robert Schumann (1810-1856)
Texto: Emanuel von Geibel (1815-1884)
Periodo Musical: Romanticismo
Instrumentación: Voz y Piano

Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: Tristeza	
Idioma: Alemán	
Comentarios: Escrita en 1849 y forma parte del " <i>Liederalbum für die Jugend</i> "	
Letra:	
<p>Zigeunerliedchen II</p> <p>Jeden Morgen, in der Frühe, Wenn mich weckt das Tageslicht, Mit dem Wasser meiner Augen Wasch' ich dann mein Angesicht.</p> <p>Wo die Berge hoch sich türmen An dem Saum des Himmels dort, Aus dem Haus, dem schönen Garten, Trugen sie bei Nacht mich fort.</p> <p>Jeden Morgen, in der Frühe, Wenn mich weckt das Tageslicht, Mit dem Wasser meiner Augen Wasch' ich dann mein Angesicht.</p>	<p>Canción Gitana II</p> <p>Cada mañana, temprano, cuando la luz del día me despierta, con el agua de mis ojos me lavo la cara.</p> <p>Donde las montañas se imponen altas, allí en el borde del cielo, de la casa; justo del jardín, ellos me llevaron por la noche.</p> <p>Cada mañana, temprano, cuando la luz del día me despierta, con el agua de mis ojos me lavo la cara.</p>
Forma: Lied estrófico regular en el que las tres estrofas que lo conforman se repiten invariables. Cada estrofa está compuesta por dos frases de cuatro compases cada una. Se desarrolla en la tonalidad de Sol menor y el motivo se presenta en los compases 1 y 2.	
Ritmo: Se presenta en compás simple de 3/8 en el que el autor sugiere la expresión "Langsam" que traduce "lento". Se aconseja la velocidad de	



= c.54.

2.4.11 Arie der Zerlina

Nombre de la Obra: Arie der Zerlina (Vedrai carino) de la ópera "Don Giovanni"
Autor: W. A. Mozart (1756-1791)
Libreto: Lorenzo da Ponte (1749-1838)
Periodo Musical: Clasicismo
Instrumentación: Voz y Piano. Original para voz y acompañamiento de orquesta
Género: Profano
Origen: Académico
Tema: Amor
Idioma: Italiano
Comentarios "Don Giovanni" fue un encargo de Bondini, jefe de la compañía del Teatro Nacional de Praga. La obra debería haber sido representada a primeros de octubre de 1787 con motivo de la visita a Praga de la sobrina del emperador José II, la archiduquesa María Teresa de Toscana casada con el príncipe elector Antón de Sajonia, pero dado que la compañía no estaba suficientemente preparada, volvió a representarse <i>Las Bodas de Fígaro</i> que dirigió el propio Mozart. El estreno de esta obra tuvo lugar el 29 de octubre de 1787 en el Teatro

Nacional de Praga bajo la dirección de Mozart. El éxito fue clamoroso, siendo cantado el papel de D. Juan por el barítono Luigi Bassi; el de Doña Ana por la soprano Teresa Saporiti; Doña Elvira por Caterina Micelli; el de Don Octavio por el tenor Antonio Bablioni; Zerlina por Caterina Bondini; Masetto y El Comendador por Giuseppe Lolli y por último el bajo cómico Felice Ponziani cantó a Leporello.

Letra:

ZERLINA

Vedrai, carino,
se sei buonino,
Che bel rimedio
ti voglio dar!
È naturale,
non dà disgusto,
E lo speciale
non lo sa far.
È un certo balsamo
Ch'io porto addosso,
Dare tel posso,
Se il vuoi provar.
Saper vorresti
dove mi sta?
Sentilo battere,
toccami qua!

ZERLINA

Verás, queridito,
si eres buenecito,
qué buen remedio
te voy a dar.
Es natural,
no es molesto,
y el boticario
no lo sabe preparar.
Es un cierto bálsamo
que llevo conmigo;
te lo puedo dar,
si lo quieres probar.
¿Quieres saber
dónde lo llevo?
¡Siéntelo latir!
¡Tócame aquí!

Forma: Es una aria de tipo binario con estructura AB. Su tonalidad “Do mayor” se mantiene en las dos secciones y como característica se aprecia un bajo pedal de tónica al comienzo de la sección B (Compás 53). En A, después de la primera frase de ocho compases, se presenta un diálogo entre el piano y la voz. A inicio, se presenta una introducción del piano que presenta el tema

de la obra. Finalmente, en el compás 76 aparece la coda compuesta por 10 compases para la voz y 20 compases para el piano; contiene elementos de A.

Ritmo: La obra está escrita en compás simple de 3/8. La estructura de células rítmicas presentes y los adornos como apoyaturas y trinos dan a este tema un carácter muy vivo y gracioso. Se sugiere la velocidad de  = c. 140.

2.4.12 Arie des Cherubino

Nombre de la Obra: Arie des Cherubino (non so più) de la ópera “Las bodas de Fígaro”
Autor: W. A. Mozart (1756-1791)
Libreto: Lorenzo da Ponte (1749-1838)
Periodo Musical: Clasicismo
Instrumentación: Voz y Piano. Original para voz y acompañamiento de orquesta
Género: Profano
Origen: Académico
Tema: Amor
Idioma: Italiano
Comentarios: Ópera en cuatro actos basado en la segunda parte de la trilogía creada por Beaumarchais sobre el personaje de Fígaro. Fue estrenada

en Viena el 1 de mayo de 1786.

Aunque es continuación de los hechos narrados en El barbero de Sevilla, como obra teatral es mucho más compleja, y crítica con el orden social de la época por lo que la versión de Beaumarchais estuvo prohibida. Al permitir su adaptación como ópera, el emperador José II de Austria dio pruebas de un talante liberal aunque, por supuesto, se dulcificaron las escenas más violentas de denuncia política y social y se dio al conjunto un tono más festivo que dramático.

Letra:

CHERUBINO

Non so più cosa son, cosa faccio...
or di foco, ora sono di ghiaccio...
ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitar.
Solo ai nomi d'amor, di diletto,
mi si turba, mi s'altera il petto
e a parlare mi sforza d'amore
un desio ch'io non posso spiegar.

Parlo d'amor vegliando,
parlo d'amor sognando,
all'acque, all'ombre, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
all'eco, all'aria, ai venti,
che il suon de' vani accenti
portano via con sé.
E se non ho chi mi oda,
parlo d'amor con me.

CHERUBINO

Ya no sé lo que soy, lo que hago...
unas veces soy de fuego, otras de
hielo...
cualquier mujer me hace cambiar de
color,
cualquier mujer me hace palpitar.
Con sólo escuchar el nombre de
amor, de gozo,
se me turba, se me altera el pecho
y me obliga a hablar de amor,
¡Un deseo, un deseo que no puedo
explicar!
Hablo de amor despierto,
hablo de amor soñando,
al agua, a la sombra, a los montes,
a las flores, hierbas, fuentes,
al eco, al aire y a los vientos
que el sonido de mis vanos acentos
se llevan consigo.
Y si no tengo quien me oiga,
hablo de amor conmigo,

<p>Forma: Su estructura de tipo ternario A-B-A'-C en donde A se desarrolla en la tonalidad principal (Mi bemol mayor) y su motivo es anacrúsico (compás 2), B (compás 16) se presenta en la dominante (Si bemol mayor) con motivo tético y luego se reexpone A (compás 38) en la tonalidad original. Posteriormente aparece C (compás 52). Finalmente, la coda en la que se encuentra un cambio de tempo, pasando a un Adagio en los compases 92 a 95 y finalizando en el tempo II llegando a la tónica a través de dominantes, acordes disminuidos y menores.</p>
<p>Ritmo: La obra está escrita en compás de 2/2 y la expresión de velocidad sugerida por el autor es "Allegro vivace" $\text{♩} = \text{c. } 100$.</p>

2.4.12 Arie des Cherubino.

<p>Nombre de la Obra: Arie des Cherubino (voi che sapete) de la ópera "Las bodas de Fígaro"</p>
<p>Autor: W. A. Mozart (1756-1791)</p>
<p>Libreto: Lorenzo da Ponte (1749-1838)</p>
<p>Periodo Musical: Clasicismo</p>
<p>Instrumentación: Voz y Piano. Original para voz y acompañamiento de orquesta</p>
<p>Género: Profano</p>
<p>Origen: Académico</p>
<p>Tema: Amor</p>

Idioma: Italiano

Comentarios: Ópera en cuatro actos basado en la segunda parte de la trilogía creada por Beaumarchais sobre el personaje de Fígaro. Fue estrenada en Viena el 1 de mayo de 1786.

Aunque es continuación de los hechos narrados en El barbero de Sevilla, como obra teatral es mucho más compleja, y crítica con el orden social de la época por lo que la versión de Beaumarchais estuvo prohibida. Al permitir su adaptación como ópera, el emperador José II de Austria dio pruebas de un talante liberal aunque, por supuesto, se dulcificaron las escenas más violentas de denuncia política y social y se dio al conjunto un tono más festivo que dramático.

Letra:

CHERUBINO

Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.
Quello ch'io provo
vi ridirò,
è per me nuovo,
capir nol so.
Sento un affetto
pien di desir,
ch'ora è diletto,
ch'ora è martir.
Gelo e poi sento
l'alma avvampar,
e in un momento
torno a gelar.
Ricerco un bene

CHERUBINO

Vosotras que sabéis
qué cosa es amor,
mujeres, decidme
si yo lo tengo en el corazón.
Aquello que yo siento,
os diré,
es para mí nuevo,
comprenderlo no sé.
Siento un afecto
lleno de deseo
que ora es placer,
ora es martirio.
Me hielo, y después siento
el alma inflamar,
y en un momento
me vuelvo a helar.
Busco un bien

<p>fuori di me, non so chi'l tiene, non so cos'è. Sospiro e gemo senza voler, palpito e tremo senza saper. Non trovo pace notte né dì, ma pur mi piace languir così. Voi che sapete che cosa è amor, donne, vedete s'io l'ho nel cor.</p>	<p>fuera de mí, no sé quién lo tiene, no sé que es. Suspiro y gimo sin querer, palpito y tiemblo sin saber, no encuentro paz ni de noche ni de día, y sin embargo me gusta languidecer así. Vosotras que sabéis, qué cosa es amor, mujeres, decidme si yo lo tengo en el corazón.</p>
<p>Forma: La estructura de la obra se compone de las siguientes secciones: A-B-C y A' en donde A comienza con una introducción de ocho compases en la tonalidad principal (Si bemol mayor) y a través de la cual se presenta el tema de la obra, B (Compás 21) se presenta en la dominante (Fa mayor) y posteriormente se encuentra C (Compás 37) que comienza en La bemol mayor y nos conduce a través de un puente (compás 53) que contiene dominantes con séptimas sugiriendo así un ambiente de tensión para finalmente llegar a reexponer parcialmente A en la tonalidad original (compás 62) y concluyendo con la coda (compás 70).</p>	
<p>Ritmo: Su movimiento es Andante se sugiere el tiempo = c. 70 y el motivo principal de la obra se encuentra en el primer compás.</p>	

2.4.13 Arie der Despina.

Nombre de la Obra: Arie Der Despina (In uomini in soldati) de la ópera "Cosi fan tutte"	
Autor: W. A. Mozart (1756-1791)	
Libreto: Lorenzo da Ponte (1749-1838)	
Periodo Musical: Clasicismo	
Instrumentación: Voz y Piano. Original para voz y acompañamiento de orquesta	
Género: Profano	
Origen: Académico	
Tema: Desconfianza hacia los hombres	
Idioma: Italiano	
<p>Comentarios Se estrenó la ópera bufa "Così fan Tutte" ("Así hacen todas") en el teatro de la Corte de Viena el 26 de enero de 1790.</p> <p>Posiblemente este título tan curioso, fue idea de Lorenzo de Ponte pues la frase "Così fan tutte le belle" (así hacen todas las mujeres hermosas) la utilizó varias veces en el libreto de "Las Bodas de Fígaro" (Mozart).</p>	
Letra:	
<p>DESPINA</p> <p>In uomini, in soldati sperare fedeltà? Non vi fate sentir, per carità! Di pasta simile</p>	<p>DESPINA</p> <p>En hombres, en soldados, ¿Esperar fidelidad? ¡Que no os oigan decir eso, por caridad! De parecida pasta</p>

son tutti quanti;
 le fronde mobili,
 l'aure incostanti
 han più degli
 uomini stabilità.
 Mentite lagrime,
 fallaci sguardi,
 voci ingannevoli,
 vezzi bugiardi,
 son le primarie lor qualità.
 In noi non amano
 che il lor diletto,
 poi ci dispregiano,
 neganci affetto,
 nè val da' barbari
 chieder pietà.
 Paghiam, o femmine,
 d'ugual moneta
 questa malefica razza indiscreta.
 Amiam per comodo,
 per vanità.

están hechos todos,
 las ramas móviles,
 los vientos inconstantes
 tienen mayor firmeza
 que los hombres.
 Mentirosas lágrimas,
 miradas falaces,
 palabras engañosas,
 gracias mentirosas,
 son sus cualidades principales.
 En nosotras no aman
 sino su propio placer,
 luego nos desprecian,
 nos niegan su afecto,
 no sirve de nada a esos bárbaros
 pedirles piedad.
 Paguemos, oh mujeres,
 con igual moneda
 a esa maléfica raza indiscreta.
 Amemos por comodidad,
 o por vanidad.

Forma: Su estructura se presenta como A-B donde A está en la tonalidad principal y se presenta a partir del compás 24 en el segundo movimiento Allegretto. El primer movimiento, es una introducción al tema y utiliza una soldadura de tres compases (compases 21 a 23) para conducirnos a A. Posteriormente en el compás 45 aparece B que se reexpone parcialmente en el compás 59. Finalmente, en el compás 81 aparece la coda. La obra se desarrolla en tonalidad de Fa mayor. El motivo se puede apreciar en el compás 26 con antecompás y finalizando en el primer tiempo del compás 27.

Ritmo: Esta pieza se compone de dos movimientos Allegretto que se diferencian porque el primero se encuentra escrito en compás de 2/4 y el

segundo en compás de 6/8. Para el primer movimiento se recomienda = c.
75 y para el segundo ♩ = c. 75

3. CONCLUSIONES

Es importante fomentar el trabajo de la técnica vocal ya que es un campo poco explorado en nuestra región y que necesita ser más difundido con el fin de explotar los talentos existentes y fortalecer el pequeño movimiento vocal que se está gestando.

La preparación de un recital es una responsabilidad muy grande que se debe asumir con mucho compromiso para que los resultados sean presentados con una calidad técnica e interpretativa adecuada. Para esto es necesario realizar unas presentaciones previas que permitan diagnosticar la evolución del proceso y contribuir a dar más seguridad en el escenario y dominio de las obras.

El desarrollar una guía para el análisis de las obras permite que se tenga una mayor claridad de los aspectos contextuales e interpretativos más importantes y de esta manera alcanzar un nivel de ejecución cercano a las expectativas del autor y al sentido de las obras.

BIBLIOGRAFIA

ATLAS DE LA MUSICA 1. Madrid: Alianza atlas, 1989.

BELTRANDO, Marie y otros. Historia de la música. Madrid: Espasa, 1997.

BLOCH, Sandvend Kjell. El mundo de la música. Madrid: Espasa – Calpe, 1963.

DE PEDRO, Dionisio. Manual de formas musicales. Madrid: Real Musical, 1993.

DICCIONARIO DE LA MUSICA LABOR. Vol. 1/2. España: Labor, 1954.

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LA MUSICA. Vol. 4. España: Rombo, 1996.

DICCIONARIO HARVARD DE MUSICA. México: Diana, 1995.

ENCICLOPEDIA EL MUNDO DE LA MUSICA. España: Océano, 1999.

ENCICLOPEDIA SALVAT DE LA MUSICA. Vol. 1/4. Barcelona: Salvat Editores, 1987.

GALLO, J. A. y otros. El director de coro. Buenos Aires: Ricordi americana.

HAMEL & HÜRLIMANN. Enciclopedia de la música. Vol. 1/3. México: Grijalbo, 1987.

HÖWELER, Casper. Enciclopedia de la música. España: Noguer, 1958.

LLACER, Francisco. Guía analítica de formas musicales para estudiantes. Madrid: Real Musical, 1987.

MARCHESI, Matilde. Bel canto: A theoretical & practical vocal method. Usa, 1970.

MATAS, F. Ricart. Diccionario biográfico de la música. Barcelona: Iberia, 1980.

Mc CALLION, Michael. El libro de la voz. España: Urano, 1998.

PISTON, Walter. Orquestación. Madrid: Real Musical, 1984.

POGGI, Amedeo y VALLORA, Edgar. Mozart repertorio completo. España, Ediciones Cátedra, 1994.

RIVAS, Rubén. Primer curso de dirección coral. Venezuela: Ediciones Astro Data s.a. 1996.

SPENCE, Keith. Música viva. Barcelona: Círculo de Lectores, 1979.

TULIAN, Sergio. El maestro de canto. Colombia: Ediciones el Fortín Ltda.

ZULETA, Alejandro. Dirección de coros infantiles. Colombia: Unab.

ANEXO A. FORMATO PARA EL ANALISIS DE OBRAS

FORMATO PARA EL ANALISIS DE OBRAS

Nombre de la Obra:
Autor:
Periodo Musical:
Instrumentación:
Género:
Origen:
Tema:
Idioma:
Comentarios:
Letra:

Forma:

Ritmo:

ANEXO B. LACHEN UND WEINEN

Lachen und Weinen

Etwas geschwind

Rückert

F. Schubert
Op. 59 N° 4

La - chen und wei - nen zu je - li - cher Stun - de ruht bei der Lieb auf so

man - cher - lei Grun - de. Mor - gens lacht' ich vor Lust,

und wa - rum ich nun wei - ne bei des A - ben des

decresc.

30 *a tempo*

Schei - ne ist mir selb' nicht be - wußt, ist mir selb' nicht be - wußt.

dimin.

37 *pp*

45 Wei - nen und La - chen zu jeg - li-cher

52 Stun - de ruht bei der - Lieb auf so man - cher-lei Grun - de A - bends

59
weint' ich vor Schmerz und wa - rum du er - wa - chen kannst am

65
Mor - gen mit La - chen, muß ich dich fra - gen, o Herz, muß ich dich fra - gen, o

72
Herz

79

cresc.

f

pp

2

2

ANEXO C. LIED DER MIGNON.

Lied der Mignon

Aus "Wilhelm Meister" von Goethe N°1

F. Schubert
Op. 62 N° 2

Langsam

pp

5
Heiß mich nicht re - den, heiß mich schwei - gen, denn mein Ge - heim - nis ist mir Pflicht; ich

pp

9
möch - te dir — mein gan - zes Inn - re zei - gen, al - lein das Schik - sal will es — nicht.

f *p* *pp*

13
zur rech - ten Zeit ver - treibt der Son - ne Lauf die fins - tre Nacht, und sie muß sich er -

Andrea Juliana Zambrano

17

hel - len; der har - te Fels schließt sei - nen Bu - sen auf, miß gönnt der

21

Er - de nicht die tief ver - borg - nen quel - len

24

ein je - der sucht im arm des Freun - des Ruh dort

cresc. *pp*

28

kann die Brust in Kla - gen sich er - gie - ßen, in

30
 Kla - gen sich er - gie - ßen al - lein ein Schwur drückt mir die Lip - pen

33
 zu und nur ein Gott ver - mag sie auf - zu - schlie - ßen ein

37
 Schwur drückt mir die Lip - pen zu und nur ein Gott ein Gott ver -

40
 mag zie auf - zu - schlie - ßen.

fz *p* *cresc.*

f *ff*

p *p*

ANEXO D. SCHLUMMERLIED.

Schlummerlied

Joh. Mayrhofer

F. Schubert

Op. 24 N° 2

Moderato

Es manht der Wald, es ruft der Strom: "Du

lie - bes Büb - chen, zu uns - komm!" Der kna - - be kommt, und

stau - - - nend weilt, und ist von je - dem Schmerz ge - heilt, und

pp

sf *p* *pp*

ist von je - dem Schmerz ge - heilt. aus

Bü - schen flö - tet Wach telsch - lag, mit ih - ren Far - ben

spielt der Tag, auf Blüm - chen rot, auf Blüm - chen blau er -

glänzt des Him - mels feuch - ter Tau, er - glänzt des Him - mels

dimin. *pp*

sf *p* *pp*

feuch - ter Tau. Ins fri - sche Gras legt

dimin. *pp*

er sich hin: läßt ü - ber sich die Wol - ken ziehn an

sei ne Mut - ter an - gesch - miedt hat ihn der Traum - gott

sf *p*

ein ge - wiegt, hat ihn der Traum - gott ein - ge - wiegt.

pp *dimin.*

ANEXO E. DER BLINDE KNABE.

Der blinde Knabe

Aus dem Englischen von Jac. Nic. Cragher

F. Schubert
Op. 101

Langsam

red. pp

O sagt, ihr Lie-ben, mir ein mal,
welch Ding ist's, Licht ge - nannt? Was sind des Se-hens Freu - den all die
nie - mals ich ge-kannt, die nie - mals ich ge - kannt?
Die Son-ne, die so hell ihr seht, mir Ar - men scheint sie nie, ihr

sempre legato

7

10

13

sagt, sie auf und nie-der geht, ich weiß nicht wannoch wie ich weiß nicht wann noch wie

16

Ich mach mir selbst so Tag wie Nacht,

19

die weil ich schlaf und spiel; mein imm - res Le - ben

21

schö mir lacht, ich hab der Freu - den viel, ich

23

hab, ich hab der Freu - den viel.

25

Zwar kenn ich nicht, was euch er-freut, doch drückt mich kei - ne Schuld, drum

28

freu ich mich in mei - nem Leid, und trag es mit Ge - duld, und

30

trag es mit Ge - duld Ich bin so glück - lich, bin so reich mit dem, was Gott mir gab, bin

33

wie ein Kö - nig froh, ob - gleich ein ar - mer blin - der Knab, ein ar - mer blin - der

pp

36

Knab, ich bin so glück - lich bin so reich mit dem was Gott mir gab, bin wie ein Kö - nig

39

froh, ob - gleich ein ar - mer blin - der Knab, ein ar - mer blin - der Knab.

pp

42

dimin.

ANEXO F. DAS VERLA?NE MÄGDELEIN.

Das verlassne Mägdelein

(Mörke)

R. Schumann
Op. 64. N°2

Nicht schnell

p Früh wann die Häh - ne krähn, eh die Stern - lein schwin - den,

pp

5 muß ich am Her - de stehn, muß Feu - er zün - den.

9 Schön ist der Flam - me Schein, es sprin - gen die Fun - ken.

sf

13 Ich schau - e so da - rein, in Leid ver -

Red. *

18

sun - ken. Plötz - lich da kommt es mir, treu - lo - ser

22

Kna - be, daß ich die Nacht von dir ge - träu - met

cresc.

26

ha - be! Trä - ne auf Trä - ne dann stür - zet her - nie - der,

pp

31

so kommt der Tag her - an, o ging er wie - der!

ri - tar - dan - do

ANEXO G. FRÜHLINGSGRU? .

Frühlingsgruß

Hch Hoffmann von Fallersleben

Robert Schumann, 1849

Op. 79 N° 4

Sehr mäßig

mf So sei ge-grüßt viel tau-send mal, hol-der, hol-der
 Du Kommst, und froh ist al-le Welt, hol-der, hol-der
 So sei ge-grüßt - viel tau-send mal, hol-der, hol-der

Früh-ling! Will-kom-men hier in un-sern Tal,
 Früh-ling Es freut sich wie Wald und Feld,
 Früh-ling O bleib recht lang in *mf* un-sern Tal.

hol-der, hol-der - Früh-ling hol-der Früh-ling, ü-ber-all
 hol-der, hol-der Früh-ling Ju-bel tönt dir ü-ber-all,
 hol-der, hol-der Früh-ling Kehr in al-le Her-zen ein.

p grü-ßen wir dich froh mit Sang und Schall, mit Sang und Schall!
 dich be-grü-ßen Lerch und Nach-ti-gall, und Nach-ti-gall,
 laß doch al-le mit uns fröh-lich sein, ja fröh-lich sein!

p

Andrea Juliana Zambrano

ANEXO H. ZIGEUNERLIEDCHEN I.

Zigeunerliedchen

Aus dem spanischen von Geibel

Robert Schumann

Op. 79 N°7

N°1

Un - ter die Sol - da - ten ist ein Zi - geu - ner - bub ge - gan - gen,

mit dem Hand - geld ging er durch und mor - gen muß er han - gen.

Hol - ten mich aus

14 *Coda* *sf* *
mei - nem Ker - ker setz - ten auf den E - sel mich, gei - ßel - ten mir

18
 mei - ne Schul - tern, daß das Blut floß auf den Weg

23
 Hol - ten mich aus mei - nem Ker - ker, stie - ßen mich ins

28
 wei - te fort, griff ich rasch nach mei - ner Büch - se tat auf sie den

32
 er - sten schuß

ANEXO I. ZIGEUNERLIEDCHEN II.

Zigeunerliedchen

Aus dem spanischen von Geibel

Robert Schumann

Op. 79 N°7

N°1

Un - ter die Sol - da - ten ist ein Zi - geu - ner - bub ge - gan - gen,

mit dem Hand - geld ging er durch und mor - gen muß er han - gen.

Hol - ten mich aus

14 *Coda* *sf* *
mei - nem Ker - ker setz - ten auf den E - sel mich, gei - ßel - ten mir

18
 mei - ne Schul - tern, daß das Blut floß auf den Wegh

23
 Hol - ten mich aus mei - nem Ker - ker, stie - ßen mich ins

28
 wei - te fort, griff ich rasch nach mei - ner Büch - se tat auf sie den

32
 er - sten schuß

ANEXO J. ARIE DER ZERLINA (VEDRAI CARINO).

Arie der Zerlina

Aus Don Giovanni

W. A. Mozart
(1756 - 1791)

Grazioso

mezza voce

tr

p

tr

tr

tr

tr

tr

Ve - drai, ca - ri - no, se sei buo - ni - no, che bel ri -

me - dio ti vo - glio dar. È na - tu - ra - le,

non da dis - gu - sto, e lo spe - cia - le non lo sa

28

far, no, non lo sa far no non lo sa far. È un cer - to

35

bal - sa-mo che por - to ad - dos - so; da - re te'l pos - so, se'l vuoi pro - var.

42

Sa - per vor - re - sti do - ve mi

49

sta, do - ve, do - ve do - ve mi sta?

56
Sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi quà, sen - ti - lo

62
bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re toc - ca - mi quà, sen - ti - lo

68
bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi quà, sen - ti - lo

74
quà, quà, sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi

79

quà,quà, toc - ca-mi quà, quà, toc - ca-mi quà, quà toc - ca - mi quà.

cresc. *f*

86

tr *p*

93

tr *p*

98

tr *pp*

ANEXO K. ARIE DES QUERUBINO (NON SO PIÙ).

Arie des Cherubino

Aus "Die Hochzeit des Figaro"

W. A. Mozart
(1756 - 1791)

Allegro vivace

Non so più co - sa son, co - sa fac - cio, or di fo - co, o - ra so - no di
 ghiac - cio o - gni don - na cangiar di co - lo - re o - gni don - na mi fa pal - pi -
 tar o - gni don - na mi fa pa - pi - tar o - gni don - na mi
 fa pal - pi - tar. So - lo ai no - mi d'a - mor di di - let - to

5

9

14

19

mi si tur - ba, mi s'al - te-ra il pet - to e a par - la - re mi

24

sfor - za d'a - mo - re un de - si - o, un de -

29

si - o, ch'ionon pos - so spie - gar, un de - si - o un de -

34

si - o, ch'io non pos - so spie - gar. Non so più co - sa son, co - sa

39

fac - cio, or - di fo co o - ra so - no di ghiac - cio, o - gni don - na can - giar di co - lo - re, o - gni

44

don - na mi fa pal - pi - tar, o - gni don - na mi fa pal - pi - tar, o - gni

49

don - na mi - fa pal - pi - tar. Par - lo d'a - mor ve -

55

glian - do, par - lo d'a - mor so - gnan - do, all' ac - qua, all' om - bra, ai

61

mon - ti, ai fio - ri, all' er - be, ai fon - ti all' e - co, all' a - a - ria, ai ven - ti, che il

66

suon de va - ni ac - cen - ti, por - ta - no via con se, por - ta - no

71

via con se Par - lo d'a - mor ve - glian - do Par - lo d'a - mor so -

76

gnan - do all' ac - qua, all' om - bra, ai mon - ti, ai fio - ri, all'

81

er - be ai fon - ti all' e - co, all'a - a - ria, ai ven - ti, che il suon de' va - ni ac -

86

cen - ti por - ta - no via con se, por - ta - no via con

91 *Adagio*

se. E se non ho chi m'o - da e se non ho chi m'o - da,

96 *Tempo I*

par - lo d'a - mor con me con me par - lo d'a - mor con me.

ANEXO L. ARIE DES QUERUBINO (VOI CHE SAPETE).

Ariette des Querubino

Aus "Die Hochzeit des Figaro"

W. A. Mozart
(1756 - 1791)

Andante

p dolce

Voi, che sa - pe - te che co - sa - è a - mor,

don - ne ve - de - te, s'io l'ho nel cor, don - ne ve -

de - te s'io l'ho nel cor. Quel - lo ch'io pro - vo,

Andrea Juliana Zambrano

23

vi - ri - di - rò, è per me nuo - vo, - ca - pir nol

28

so Sen - to un af - fet - to pien di de - sir,

33

ch'o - ra è di - let - to, ch'o - ra è mar - tir. Ge - lo, e poi

38

sen - to l'al - ma av - vam - par, e in un mo - men - to

43

tor - no a ge - lar. Ri - cer - co un be - ne

47

fuo - ri di me, non so ch'il tie ne, non so cos' -

52

è. So - spi - ro e ge - mo sen - za - vo - ler pal - pi - to e tre - mo sen - za sa -

mf p

56

per, non tro - vo pa - ce not - te, nè di, ma più mi più - ce lan - guir co -

mf p

61

si. Voi, che sa - pe - te che co - sa è a - mor,

66

don - ne, ve - de - te, s'io l'ho nel cor, don - ne, ve -

71

de - te s'io l'ho nel cor, don - ne ve - de - te -

76

s'io l'ho nel cor! *tr* *tr*

ANEXO M. ARIE DER DESPINA (IN UOMINI IN SOLDATI)

26

Di pa-sta si-mi-le son tut-ti quan-ti son tut-ti quan-ti: le fron-de mobi-li, l'au-re in-co-

mf *p* *mf*

32

stan-ti han più de-gli uomi-ni sta-bi-li-tà. Men-ti-te la-gri-me, fal-la-ci

p *mf* *p* *mf* *p*

37

sguar-di, vo-ci in-gan-ne vo-li, vez-zi bu-giar-di, son le pri-ma-rie

cresc. *mf* *p*

42

lor qua-li-tà, son le pri-ma-rie lor qua-li-tà. In noi non

cresc. *mf* *p*

47
a-ma - no che il lor di - let - to, poi ci di - spregia - no, ne - gan - ci af - fet - to, ne val da' bar - ba - ri chie - der pie -

52
tà, ne val da bar - ba - ri chie - der pie - tà, chie - der pie - tà, chie - der pie - tà.

59
Pa - ghiam, o fem - mi - ne d' u - gual mo - ne - ta que - sta ma - le - fi - ca raz - za in - dis - cre - ta; a - miam per

65
cano - do, per va - ni - tà, a - miam per co - mo - do per va - ni - tà, miam per

71

co - mo - do per va - ni - tà la ra la, la ra la, la ra la la, a - miam per co - mo - do, per va - ni -

76

tà a - miam per co - mo - do per va - ni - tà la ra la la ra la la ra la

82

la, a - miam per co - mo - do per va - ni - tà, a - miam per co - mo - do per va - ni - tà a - miam per co - mo - do per va - ni -

88

tà.