

INTERPRETACIÓN DE REPERTORIO DE SOPRANO EN LA OBRA DE
WOLFGANG AMADEUS MOZART

PIEDAD MARCELA PEÑARANDA VERA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2005

INTERPRETACIÓN DE REPERTORIO DE SOPRANO EN LA OBRA DE
WOLFGANG AMADEUS MOZART

PIEDAD MARCELA PEÑARANDA VERA

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

LUZ HELENA PEÑARANDA LÓPEZ

Directora

JULIÁN ILLERA SARRIA

Co-director

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA

2005

A la música y el conocimiento,

MARCELA PEÑARANDA

AGRADECIMIENTOS

- ✓ A LUZ HELENA PEÑARANDA, mi maestra de canto y directora de proyecto.
- ✓ Al profesor JULIAN ILLERA, Co director del proyecto, por su tiempo y conocimiento.
- ✓ A CARLOS JAIRO GARCIA PINO, pianista acompañante, por la construcción de la amistad y el arte.
- ✓ A MARINA SHETSOVA, por su valiosa colaboración.
- ✓ A MI FAMILIA, por su apoyo incondicional.
- ✓ A GABRIEL RICARDO GÓMEZ, por toda su ayuda.

A todas aquellas personas que colaboraron directa o indirectamente en la realización de este proyecto.

Dios los bendiga.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	2
✓ Objetivos generales	2
✓ Objetivos específicos	2
JUSTIFICACIÓN	3
1. ASPECTOS TÉCNICOS PARA EL DESARROLLO VOCAL	4
1.1. FISIOLÓGÍA DE LA VOZ	5
1.1.1. Los pliegues vocales	6
1.2. PUNTOS A TENER EN CUENTA PARA INICIAR UN TRABAJO VOCAL	7
1.2.1. Relajación	7
1.2.2. Respiración	7
1.2.3. Fonación	9
1.2.4. Resonancia	10
1.2.5. Registros	10
1.2.6. Dicción	11
1.2.7. Vibrato	11
1.2.8. Optimización de los elementos fisiológicos	12
1.2.9. Cuidados de la voz	13
2. MÚSICA VOCAL SACRA	15
2.1. OBRAS RELIGIOSAS	15

2.1.1. Missa Brevis	15
2.1.2. Missas Mayores	16
2.2. OTRAS COMPOSICIONES SACRAS	16
2.3. LAS ÚLTIMAS COMPOSICIONES SACRAS	17
3. MÚSICA MASÓNICA	18
4. LIEDERS Y ARIAS DE CONCIERTO	19
5. LA ÓPERA MOZARTIANA	21
5.1. LA ÓPERA ANTES DE MOZART	21
5.2. UN ACERCAMIENTO A MOZART	22
5.3. TEXTO Y MÚSICA	23
5.4. ÓPERA SERIA	24
5.5. ÓPERA BUFA	25
5.6. SINGSPIEL Y DRAMA ALEMÁN	27
6. ESTUDIO GENERAL DE LAS ÓPERAS	29
6.1. DON GIOVANNI	29
6.2. DIE ZAUBERFLÖTE	33
6.3. COSI FAN TUTTE	36
6.4. LE NOZZE DE FIGARO	40
7. PREPARACIÓN DEL REPERTORIO	45
7.1. CARACTERISTICAS GENERALES	45
7.2. ABORDAR LAS OBRAS	45
7.3. RECOMENDACIONES GENERALES PARA RESOLVER ALGUNAS DIFICULTADES TÉCNICAS	47
7.4. APLICACIÓN DEL PROCEDIMIENTO	48
7.4.1. Agnus Dei	48
7.4.2. Arie de Zerlina: batti, Batti o bel Masetto	50
7.4.3. Dans un bois solitaire	53
8. INTERPRETACIÓN	58
8.1. EL PIANISTA ACOMPAÑANTE	59
9. PROGRAMA DEL CONCIERTO	60

BIBLIOGRAFÍA

LISTA DE FIGURAS

	Pág
✓ FIGURA N° 1 LA LARINGE (VISTA FRONTAL Y POSTERIOR)	5
✓ FIGURA N°2 LOS PLIEGUES VOCALES (ABIERTOS Y CERRADOS)	6

TÍTULO: INTERPRETACIÓN DE REPERTORIO DE SORANO EN LA OBRA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART*

AUTOR: PIEDAD MARCELA PEÑARANDA VERA**

PALABRAS CLAVES:

Wolfgang Amadeus Mozart, ópera, clasicismo, arias, lieder, técnica vocal.

DESCRIPCIÓN O CONTENIDO:

Este trabajo describe un proceso individual en el montaje de algunas obras para soprano de diversos géneros como oratorio, lied y ópera de la obra del compositor de Wolfgang Amadeus Mozart.

Con el fin de dar una guía y colaborar de una manera práctica y teórica en el proceso de estudiantes de canto, se plantean algunos aspectos específicos de técnica vocal que se deben estudiar para acceder al repertorio lírico, algunas recomendaciones en cuanto a la metodología usada basadas en la experiencia particular con el canto y una investigación teórica con la que se exponen los datos necesarios de cada una de las obras y a los que se debe acudir antes de la interpretación. Además se agrega un apartado sobre el análisis musical de las obras estudiadas y de las dificultades y soluciones encontradas en este proceso.

Las propuestas ofrecidas en este libro para estudiar las obras, las soluciones a las dificultades técnicas y los ejercicios aplicados son el resultado de un proceso de asesorías, exploración, investigación y práctica pues el canto es un ejercicio individual en el que el estudiante y el docente determinan el camino a seguir y es importante que quien se interese en esta disciplina y por la guía en particular, lleve un proceso independiente y continuo ojalá con la asesoría de un excelente maestro de canto para que su estudio e investigación, aporte más y colabore en mejores resultados.

* TRABAJO DE GRADO

** FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA DE LICENCIATURA EN MÚSICA, Maestra LUZ HELENA PEÑARANDA LÓPEZ, Directora. Maestro JULIÁN ILLERA, Co-director.

I TITLE: INTERPRETATION OF REPERTOIRE OF SOPRANO IN THE WOLFGANG AMADEUS MOZART WORK*

AUTHOR WORK: PIEDAD MARCELA PEÑARANDA VERA**

PALABRAS CLAVES:

Wolfgang Amadeus Mozart, Opera, Clasic period, Arias, Lieders, Vocal tecnica.

DESCRIPTION OR CONTENT:

This work describes an individual process in the assembly of some works for slight soprano of diverse sorts like oratorio, lied and opera of the composite work of the Wolfgang Amadeus Mozart.

With the purpose of giving a guide and collaborating of a practical and theoretical way in the process of song students, some specific aspects of vocal technique consider that are due to study to accede to the lyrical repertoire, some recommendations as far as the used methodology cradles in the particular experience with the song and a theoretical investigation with which the necessary data of each one of works are exposed and to that it is due to go before the interpretation. In addition one adds a section on the musical analysis of studied works and difficulties and solutions found in the process.

The proposals offered in this book to study the applied works, solutions to the technical difficulties and exercises are the result of a process of consultant's offices, exploration, investigation and practice because the song is an individual exercise in which the student and the educational one determine the way to follow and is important that is interested in this discipline and in the guide in individual, takes an independent and continuous process, hopefully with the consultant's office of an excellent teacher of song so that its study and investigation contribute more and collaborate in better results

* WORK OF DEGREE

** FACULTY OF HUMANITIES, SCHOOL OF DEGREE IN MUSIC, MAGISTER LUZ HELENA PEÑARANDA LÓPEZ, Director. TEACHER JULIÁN ILLERA, Co-director.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la técnica del canto es un proceso largo, que requiere de mucha práctica y paciencia; Esta debe estar ligada desde sus primeras fases a la literatura musical para que capte mayor atención y motivación del estudiante, que encuentra en la literatura las causas y consecuencias de la técnica, la necesidad de la expresividad y la finalidad de su trabajo, esto sin contar el trabajo intelectual e investigativo que se tiene que desarrollar paralelamente con la práctica vocal.

Con el fin de dar una guía y colaborar práctica y teóricamente en el proceso de estudiantes de canto, he planteado en este trabajo algunos aspectos técnicos, investigativos, cognocitivos y de experiencia particular al abordar el estudio del compositor Wolfgang Amadeus Mozart y su obra, específicamente el repertorio para soprano que presento en este recital.

Las propuestas que ofrezco para estudiar las obras, las soluciones a las dificultades técnicas y los ejercicios aplicados son el resultado de asesorías, exploración, investigación y práctica y no pretenden ser un modelo absoluto y final para quienes sigan este proceso, pues el canto es un ejercicio individual en el que el estudiante y el docente determinan el camino a seguir.

OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERALES

- ✓ Estudio de la producción musical de Mozart en el género vocal para soprano ligera en los campos del lied, oratorio y ópera y realización de un compendio técnico vocal y el análisis musical (morfológico y técnico) como base para la interpretación de cada una de las obras elegidas

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Elaboración de un material escrito con análisis histórico, social y musical de Wolfgang Amadeus Mozart y su obra.
- ✓ Realización de un montaje musical de obras del compositor Wolfgang Amadeus Mozart pertenecientes a diferentes campos de su producción musical como lied, oratorio y ópera, para soprano y pianista acompañante.

JUSTIFICACIÓN

Al abordar el estudio del canto y específicamente de la literatura erudita vocal surgen interrogantes que solo se van respondiendo en el proceso de investigación práctica y teórica. Esto es un proceso que requiere de tiempo y trabajo constante.

Este trabajo tiene como objetivo ofrecer mi experiencia en el proceso de montaje de las obras en cuanto a aspectos técnicos, prácticos, cognocitivos y hasta algunas recomendaciones generales que me han servido para obtener el nivel con el que presento este recital, esto con el fin de dar una guía con respecto a qué hacer, qué investigar, cómo estudiar, cómo cuidarse y mantenerse en un nivel vocal para quienes estén interesados en seguir los estudios de canto a nivel profesional.

Es importante que quien se interese por el canto y por esta guía en particular, lleve un proceso independiente y continuo ojalá con la asesoría de un excelente maestro de canto para que su estudio e investigación, aporte más y colabore en mejores resultados.

1. ASPECTOS TÉCNICOS PARA EL DESARROLLO VOCAL

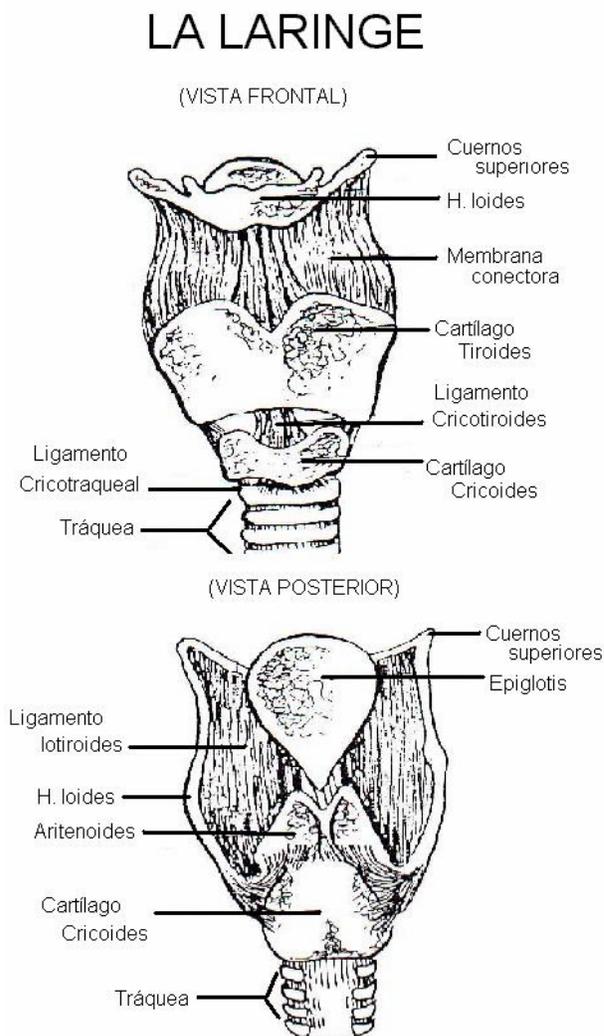
El aprendizaje de la técnica vocal, como de cualquier otro instrumento musical no es una ciencia y por esta razón no tiene un vocabulario preciso. Es la práctica, el trabajo y la asimilación de las bases técnicas lo que ayudan a desarrollar la habilidad con el instrumento. De la misma manera que no se puede aprender a montar caballo viendo un video de equitación o a tocar violín leyendo un libro.

Ahora, aprender técnica vocal es aprender a conocerse a si mismo, conocer la materia prima que se nos fue dada y extractar de ella el máximo provecho. Es obvio entonces, que al principio de un trabajo vocal no utilizamos técnicamente todo lo que podemos: se necesita un trabajo práctico y teórico muy intenso para un verdadero conocimiento vocal y su desarrollo a través de la imaginación.

El objetivo de este capítulo es ofrecer algunos aspectos que desde mi investigación práctica y teórica me han sido de utilidad para el nivel vocal con el que presento este recital.

1.1. FISIOLÓGÍA DE LA VOZ

Figura nº1 La laringe (Vista frontal y posterior)



La laringe (o aparato fonador), situado en un punto más o menos central entre la garganta y la tráquea, tiene una longitud de 3 a 4 centímetros en los adultos y funciona como una válvula, cerrando y abriendo el paso del aire.

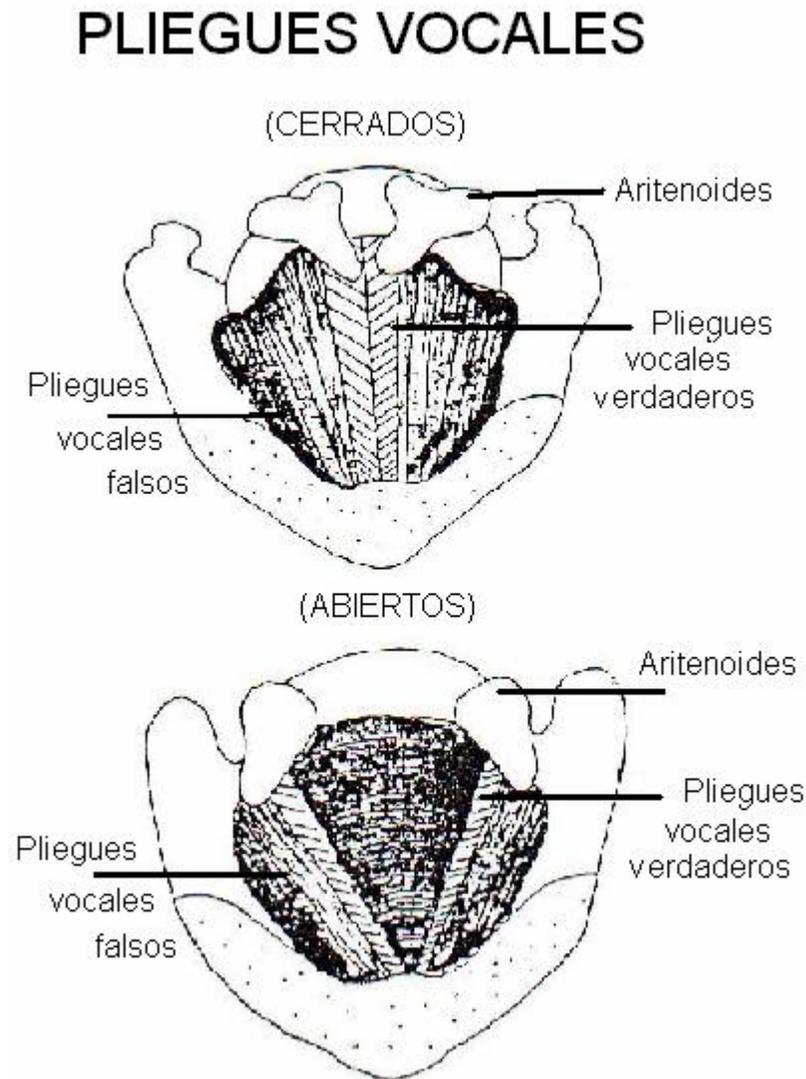
Está compuesta por cinco cartílagos (**Tiroides**, el más grande y el protector de los pliegues; **Epiglotis**, cuya función es tapar el tubo respiratorio cuando se ingieren alimentos; **dos aritenoides**, conectados directamente a los pliegues vocales y a los músculos internos de la laringe y finalmente, el cartilago **cricoides**, que esta unido al primer anillo de la tráquea y sirve como base para la laringe), el **hueso Hiodes** (que sirve de enlace para los

músculos de la lengua, como piso de la boca, mantiene la laringe suspendida y conecta la mandíbula, la base del cráneo y la laringe, además es apoyo para los movimientos rápidos y fuertes de la lengua durante la articulación) y **músculos** (intrínsecos y extrínsecos).¹

¹ Extracto de ACERCAMIENTO A LA TÉCNICA VOCAL DESDE LA PEDAGOGÍA, Maria Olga Piñeros.

1.1.1. Los pliegues vocales

Figura n°2 Los Pliegues vocales (cerrados y abiertos)



Se utiliza el término de “pliegues vocales” y no cuerdas porque con ello se entiende que son bandas que permiten ser alteradas mentalmente en longitud, masa y elasticidad por el cantante y pueden vibrar en su totalidad o tan solo una fracción.

Los pliegues vocales son bandas o franjas suaves y redondeadas de tejido muscular, compuesto por el **músculo tiroaritenideo** (o vocalis).

Hay dos grupos de

pliegues en la laringe: los **verdaderos** y los **falsos**.

Los músculos intrínsecos de la laringe gobiernan los movimientos de los cartílagos que influyen a los pliegues vocales para la producción del sonido (cuando se

cierran), para respirar (cuando se abren), para los cambios de altura, registros y sonidos agudos y graves (cuando se alargan, adelgazan, acortan o engrosan). Los pliegues vocales falsos (también conocidos como bandas ventriculares) están constituidos de tejido adiposo, algunas fibras musculares y glándulas mucosas. Su función es ayudar a los pliegues verdaderos a aproximarse, protegerlos de flemas, lubricarlos y cerrarse al realizar esfuerzos (como levantar objetos pesados) para evitar alguna fricción dañina.

Estos pliegues reposan sobre los verdaderos, aunque entre ellos hay un pequeño espacio lleno de glándulas mucosas que ayuda a mantener la laringe hidratada.²

1.2. PUNTOS A TENER EN CUENTA PARA INICIAR UN TRABAJO VOCAL

Antes de empezar a cantar hay que tener en cuenta ciertas “etapas” que se deben cumplir para que tanto el cuerpo como la mente estén listos para el trabajo vocal.

1.2.1. Relajación

La relajación es una actividad preparatoria que busca animar, distensionar, energizar y concentrar toda la atención en pro del ejercicio fonatorio.

En general se recomiendan ejercicios de estiramiento que incluyan sino todas, la mayoría de las partes del cuerpo y ejercicios específicos para alguna zona como: Hombros, caja torácica, pelvis, espalda, piernas, cabeza y cuello.

1.2.2. Respiración

La respiración es uno de los puntos más importantes a la hora de iniciar un trabajo vocal porque es la base en la formación de un sonido de calidad y por ende, de algún logro técnico e interpretativo. Nuestra voz cantada depende del nivel de precisión con el que manejamos nuestra respiración.

² Extracto de ACERCAMIENTO A LA TÉCNICA VOCAL DESDE LA PEDAGOGÍA, Maria Olga Piñeros.

En la vida diaria, respiramos de una manera intuitiva, variando la duración del ciclo de acuerdo a las emociones (miedo, felicidad, rabia, calma, llanto, excitación), sin embargo, debemos aprender a respirar para cantar.

La respiración se desarrolla en cuatro pasos: inhalación, suspensión, exhalación y recuperación. En la respiración para cantar es la exhalación nuestro mayor reto: durante ella debemos mantener la sensación de cuerpo abierto y lograr que nuestra columna de aire sea continua, esta etapa es más larga mientras cantamos que mientras hablamos.

El aire inspirado pasa durante su recorrido hacia los pulmones por: nariz-boca, faringe, laringe, tráquea, tubos bronquiales; además de estas vías respiratorias superiores el trabajo vocal se dirige a la imaginación y al desarrollo de sensaciones que activarán el adecuado trabajo de otras partes de nuestro cuerpo que también intervienen en el proceso vocal como costillas, diafragma, músculos intercostales y músculos abdominales.

- ✓ **Diafragma:** es el músculo más importante en la inhalación; durante el proceso fonatorio sus fibras se contraen y hacen que descienda y se aplane. A su vez, presiona las costillas inferiores hacia abajo, interviniendo en la expansión de la caja torácica y dando mayor espacio al aire que entra.
- ✓ **Costillas y músculos intercostales:** El movimiento de los pulmones está controlado por las costillas y éste a su vez por el movimiento de los músculos intercostales.

Los músculos intercostales se encuentran, como su nombre lo dice, entre cada una de las costillas a ambos lados del cuerpo. Se dividen en externos e internos y elevan o bajan las costillas (cuando los externos se contraen la caja torácica se expande; cuando los internos se contraen, la caja torácica se cierra).

Los intercostales externos son más importantes para cantar, porque es el trabajo de expansión es el que se debe mantener durante todo el proceso de exhalación (lo que se conoce como apoyo: un trabajo lento, controlado y firme,

donde interviene la musculatura del cuerpo para volver a la posición inicial ,sin tropiezos, terminando las frases limpias y bellas).

- ✓ **Músculos abdominales:** Los músculos abdominales consisten en cuatro capas separadas que se pueden contraer de diferentes maneras y direcciones independientemente unos de otros, lo que hace que existan diferentes métodos para respirar y que resultan exitosos en el momento de cantar.

Durante la exhalación los músculos abdominales se activan para mantener una presión de aire continua y coordinada en su camino a la posición inicial.

Además de estos músculos, existe el piso pelvico, que es una serie de músculos que se extienden en el espacio pélvico y están anclados en la estructura de los huesos y actúa como soporte de las vísceras durante la respiración.

Para lograr precisión en la administración del aire, se requiere un trabajo exhaustivo en la manera como exhalamos: control de la presión subglótica a través del antagonismo muscular.

1.2.3. Fonación

El tercer paso que se debe realizar en el proceso de cantar es el calentamiento, que tiene como objetivo “activar” los pliegues vocales para un trabajo mayor.

Se debe empezar por ejercicios sencillos y desde notas “de fácil emisión” o en tesituras medias e ir aumentando la dificultad de los ejercicios tanto en alturas como en agilidad.

Los ejercicios son el tipo de adiestramiento que realizamos para lograr un objetivo en la producción del sonido. Ellos requieren una buena repetición y continuidad durante toda la vida y una concentración y atención adecuadas para que cumplan sus propósitos. La repetición sin sentido de los mismos solo logrará cansancio vocal, sino, en algunos casos, la generación de vicios y malas posturas a la hora de cantar; por eso es tan importante saber cuál es el objetivo específico de cada ejercicio que hacemos y tratar de cumplir este propósito.

1.2.4. Resonancia

La resonancia es el enriquecimiento del sonido en cuanto a timbre y/o intensidad al pasar por las diferentes cavidades corporales en su camino hacia fuera. El sistema de resonancia está compuesto por un generador de sonido, que es la laringe (vibrador principal) y un número de resonadores unidos entre sí (principalmente la faringe y la cavidad oral), que vibran dependientes unos de los otros y enriquecen y proyectan el sonido (vibradores secundarios).

El desarrollo de resonancias es uno de los trabajos más dispendiosos en la formación vocal porque éstas se encuentran poco a poco y son las vibraciones mismas las que van abriendo el camino para una mejor calidad y potencia y requiere además, del desarrollo de la imaginación para que sea el inconsciente quien obedezca a movimientos y apertura de cavidades, que luego se volverán hábitos.

1.2.5. Registros

Antes de hablar de registros es necesario aclarar ciertos conceptos:

- Rango: Se refiere a toda la extensión de la voz de un cantante
- Tesitura: parte del rango en el que se canta con mayor comodidad.
- Registro: áreas en las que divide el rango, de acuerdo a la manera como se producen los sonidos.

Iniciemos por saber que la voz hablada tiene una extensión aproximada de una octava y los cantantes sin entrenamiento no tienen problema para abarcar esta extensión, mientras que las voces educadas pueden abarcar un rango aproximado de tres octavas.

En la voz humana los registros son un hecho fisiológico y acústico y todas las voces tienen tres registros al cantar: alto (o de cabeza), bajo (o de pecho) y un tercer registro nominado voz mixta (o medio) que es el resultado de la mezcla de los dos primeros. Los puntos de cambio de registros se conocen como *passaggio*

o ajuste y para cada persona están ubicados en diferentes puntos de acuerdo a sus posibilidades vocales.

La meta del entrenamiento vocal es lograr uniformidad de producción en todos los sonidos de la voz, es decir, que no se oigan los cambios de registro.

1.2.6. Dicción

La presencia del idioma en el proceso de cantar es una herramienta maravillosa que distingue a la música vocal de otra música y la hace aún más expresiva. Por tanto, necesita el mismo interés que todos los demás aspectos.

Podemos dividir la dicción la dicción en tres aspectos:

- ✓ **Pronunciación:** la pronunciación consiste en la manera como se articulan las palabras de acuerdo al idioma en el cual se estén diciendo (fonética). Se necesita saber con exactitud cuáles son los sonidos vocales correctos y de esta manera, facilitar y clarificar la comprensión.
- ✓ **Vocalización:** es el proceso con el que se busca la homogenización de las vocales y la correcta articulación de consonantes para que se sienta claro y natural cualquier sonido de los registros y dé al oyente la sensación de tranquilidad y libertad vocal.
- ✓ **Expresión interpretativa:** esta expresión interpretativa se refiere a la descripción y comunicación del texto, de una manera expresiva y natural, de acuerdo a como está dispuesto en la música.

1.2.7. Vibrato

“el vibrato es una modulación de frecuencia y amplitud resultante del movimiento oscilatorio y fluctuante de los músculos intrínsecos de la laringe. Se dice que estos movimientos previenen la fatiga de la laringe. En otras palabras, durante el vibrato

la musculatura está alternadamente trabajando y descansando... en la producción de sonidos planos o llanos, la musculatura está constantemente trabajando”.

John Large and Shigenobu Iwata

The significance of Air Flow Modulations in Vocal Vibrato.

Es importante saber que el vibrato no se puede enseñar. Es un ornamento que se produce como resultado de una buena administración de aire y una garganta relajada y es el resultado del trabajo vocal que libera la voz, permitiéndole su pulsación natural.³

1.2.8. Optimización de los elementos fisiológicos

El funcionamiento total para cantar es muy complejo y requiere no solo de movimientos voluntarios y deseos de cantar sino que también intervienen músculos a los sólo se tiene acceso inconsciente, por esta razón, la práctica debe ser guiada a través de la imaginación y desarrollo de sensaciones que ayudarán al cantante a optimizar lo que se tiene y crear buenos hábitos vocales.

En general se debe pensar en mucha libertad, a pesar de que en el cuerpo hayan muchos músculos trabajando, se debe tener la sensación de tranquilidad y relajación vocal para que el sonido se produzca de una manera libre y sin colapsarse por tensiones, para esto se usan muchas analogías que, por extrañas que puedan parecer, tienen como único objetivo lograr el desarrollo de la imaginación y la libertad del sonido. Por ejemplo, en la garganta pasan muchas cosas inconscientemente. Se debe buscar la sensación de “sonrisa en los ojos”, de garganta abierta pensando en lo que se siente al recibir una sorpresa agradable o en la sensación de vómito. Esto ayuda a que se mantenga el velo del paladar levantado, la lengua sobre el piso de la boca y su punta en contacto con

³ Extracto de ACERCAMIENTO A LA TÉCNICA VOCAL DESDE LA PEDAGOGÍA, Maria Olga Piñeros.

los dientes inferiores y la garganta abierta, que con mucha práctica, tiempo e imaginación se convertirá en una posición automática para cantar.

Lo mismo sucede con la respiración, los resonadores y la articulación, con los cuales, a partir de la experiencia e imaginación se desarrollan, se fortalecen y se convierten en automatizaciones efectivas cuando ya la parte técnica debe estar lista y se necesita pensar en la interpretación.

1.2.9. Cuidados de la voz

La higiene vocal o el cuidado de la voz es una práctica de conductas vocales que protegen la estructura laríngea y que conllevan a reducir la fuerza y/o el contacto de los pliegues vocales logrando disminuir la irritación de la mucosa.

La prevención y educación vocal es el mejor camino hacia un trabajo sin riesgos y de mayor eficiencia vocal.

Para el cuidado de la voz, existen muchas recomendaciones, recetas y hasta mitos que buscan proteger nuestro aparato fonador, estos últimos, a mi criterio, actúan más por la psicología humana que en la parte física como tal, sin embargo, es bueno tener en cuenta aquellos que se sustentan en la ciencia, para fortalecer y cuidar nuestra estructura laríngea.

Algunas de las recomendaciones son:

- La laringe y la faringe están recubiertas de una membrana mucosa que mantiene hidratada la garganta en todo momento. Cuando las glándulas se alteran por irritación o enfermedad, la garganta se reseca y hay sensación de incomodidad. Es excelente para la salud vocal tomar mucho líquido (preferiblemente agua) para compensar la humedad que se pierde por el trabajo o por lo expuesto anteriormente. Es esta la mejor manera de ayudar con la lubricación.
- No susurrar. Mejor hablar bien o preferiblemente no hablar, para descansar los pliegues.
- En caso de sentir agotamiento vocal o disfonía, dormir es excelente porque los pliegues vocales están en absoluto reposo y se recupera energía.

- Todos los remedios que contengan panela o miel son aconsejables porque ayudan a mantener la mucosa hidratada y dan energía sin llenar.
- No es aconsejable exponer al cuerpo a choques térmicos, por consiguiente no se deben consumir alimentos o bebidas en temperaturas extremas.
- No es muy recomendable consumir lácteos en exceso porque éstos son los principales productores de flemas.
- El instrumento para cantar y hablar es el mismo y muchas veces se maltrata más la voz hablando que cantando. Si se tiene conciencia de ello se puede controlar un poco el desgaste.
- Cuando se tiene un problema del aparato fonatorio (inflamación de bandas) y no respiratorio se pueden consumir alimentos fríos, porque las bajas temperaturas ayudan a la desinflamación.

Ahora, el abuso vocal es todo comportamiento impropio y excesivo como carraspear o gritar; El mal uso es el manejo inadecuado de las cualidades de la voz como las imitaciones vocales, la intensidad excesiva, el susurro, etc.

La disfonía es el estado vocal que indica que los pliegues vocales se encuentran cansados y/o afectados. Podríamos decir que es un mecanismo de defensa para evitar daños peores, por eso no se recomienda poner en actividad los pliegues mientras estén en el proceso de recuperación

Existen prácticas de abuso y mal uso que ocasionan tensiones en la musculatura extralaríngea y fuertes golpes glóticos que llevan a lesiones produciendo así, afecciones vocales. Algunas de éstas son: Llanto, carraspeo, consumo de cafeína, consumo de alcohol y/o tabaco, cambios fuertes de temperatura, esfuerzo físico y fonación, fonación en medios ruidosos, estados gripales o alergias.

2. MÚSICA VOCAL SACRA

Dentro de la vastísima producción musical de Mozart, aproximadamente la cuarta parte corresponde a la música coral y vocal dentro de diversos géneros que van desde sus misas y obras religiosas, hasta las bromas naturales de los cánones para diversas voces, compuestos en momentos de esparcimiento con amigos, músicos y demás gente de teatro (esto, sin contar las óperas).

2.1. OBRAS RELIGIOSAS

La mayoría de las composiciones de éste género fueron escritas mientras Mozart estuvo al servicio del príncipe-arzobispo de Salzburgo (entre 1765 y 1781), después de éste periodo solo escribió tres: la Gran misa en do menor K427 (inacabada), el motete Ave verum K 618 y el inconcluso Requiem K 626.

2.1.1. Missa Brevis

Iniciemos por recordar que la forma de “misa brevis” es la utilizada para el culto ordinario y no debe tener una duración mayor a cuarenta y cinco minutos, razón por la que Mozart se quejaba, solicitando mayor tiempo. Para resolver este problema hacía recitar más rápido a los coros y evitaba repeticiones o pausas largas.

Mozart escribió 10 misas brevis. Entre ellas se destacan:

- Missa brevis en sol mayor K 49, compuesta a los 12 años de edad.
- Missa brevis en re menor K 65, escrita para la cuaresma, pero que incluye un gloria, lo que hace pensar que fue planeada también para otras épocas.
- Missa brevis en sol mayor K220, o mejor conocida “misa de los gorriones”, por las melodías que en el credo tocan los violines.
- Missa brevis en do mayor, K 258 o Missa Spaur
- Missa brevis en do mayor K 259, o Misa del solo de órgano

2.1.2. Misas mayores

Estas misas son de mayor extensión, por tanto permitieron a Mozart una mayor libertad a la hora de desarrollar sus ideas musicales.

En este género se destacan principalmente:

- Missa solemnis en do menor-mayor K139, más conocida como “Misa del Orfanato” por su tono patético en el Kyrie.
- Misa de coronación K 317, compuesta para la conmemoración mariana en Salzburgo.

De esta misa, tiene especial atención el **Agnus Dei**, que reaparecerá años más tarde en el aria “Dove sono” cantada por la Condesa de Almaviva en Las bodas de Fígaro

- Missa solemnis K337, donde se destaca el Benedictus.

2.2. OTRAS COMPOSICIONES SACRAS

La primera obra vocal sagrada que compuso Mozart fue un motete a cuatro voces llamado *God is our Refuge* K 20 (Dios es nuestro refugio) que ofreció al museo Británico junto con su retrato.

Entre las pequeñas obras sacras de este periodo cronológico hallamos ofertorios, salmos, antífonas, motetes y kyries escritos para diversos acontecimientos religiosos.

De los más conocidos son:

- Ofertorio *Inter natos mulierum* K72
- Motete *Exultate, jubilate* K165, para soprano solista
- Ofertorio *Venite populi* K260
- Gradual *Sancta Maria* K273
- El oratorio La Betulia Liberata K 118, compuesto sobre un texto bíblico de Metastasio.

- Kyrie en re menor K341, llamado “de Munich” .

Las sonatas da chiesa son formas instrumentales que se interpretaban para llenar en el ámbito de las misas. La mayoría de ellas tiene un carácter galante y predominantemente melódico, que resulta grato para el oyente, aunque no tenga un contenido muy trascendente. Un ejemplo de éstas es la Sonata en do mayor K336.

2.3. LAS ÚLTIMAS COMPOSICIONES SACRAS

Desde 1781 hasta su muerte en 1791, solo compuso Mozart tres obras, que hoy día son de las más importantes: La “*gran misa*”, el “*Ave verum*” y el “*Requiem*”.

La explicación podría ser la ruptura con el príncipe-arzobispo Colloredo y su instalación definitiva en Viena, que hacen cerrar su larga etapa de músico doméstico que recibe encargos para el culto. Como consecuencia, sería lógico el deseo de olvidar y superar ese periodo de su vida.

La “*Gran misa en do menor*” K427 (inacabada) fue compuesta por un voto que hizo Mozart para poder convertir en su esposa a Konstanze Weber.

Además escribió un motete a cuatro voces con acompañamiento de cuerdas (el “*Ave verum*”), donde según algunos críticos, logró la perfección en la polifonía de las voces y en el tratamiento armónico, creando equilibrio con las melodías populares austriacas.

En el verano de 1791 Mozart recibió el encargo de componer una misa de difuntos. La popularidad de este Requiem, se debe a que quedó inacabado por su propia muerte y fue su alumno Franz Xaver Süssmayr el encargado de terminar la obra.

3. MÚSICA MASÓNICA

Mozart se inició a la masonería en Viena, en 1784. Su inscripción a la hermandad masónica se entiende como un deseo de hermandad, de relaciones fraternales y de progreso intelectual.

No son demasiadas las composiciones masónicas, pero si suficientes para mostrar el entusiasmo y convicción de Mozart en su condición de iniciado. En estas obras se aproxima más al mundo germánico, tanto en melodías como en textos (llenos de alusiones a la supremacía de la razón y de profesiones de fé pacifistas) donde contiene elementos en los que se pueden intuir claves simbólicas y esotéricas propias del pensamiento y rituales masónicos.

Además incluye la utilización de instrumentos poco usuales (como los corni di bassetto) y la utilización de voces masculinas para solistas o para coro (porque las mujeres no tenían acceso a las logias).

Entre sus obras masónicas se encuentran:

- Música fúnebre masónica K477
- Lied El viaje de los camaradas, K 468
- Cantata La alegría de los masones K471, escrita para tenor solista, coro de hombres y orquesta.
- Dos cantos masónicos (K 483 y K484), compuestos para la apertura y clausura de una logia.
- La Flauta Magica
- Pequeña cantata alemana K619
- Cantata masónica Elogio a la amistad K623
- Lied masónico Lasst uns mit K623a, que en 1946, se convirtió en el himno federal de la República de Austria.

4. LIEDERS Y ARIAS DE CONCIERTO

Antes que nada, es interesante saber que una buena cantidad de las composiciones de este género, las hizo Mozart bajo las condiciones de ocupación usual y esporádica (sin negar por supuesto la calidad artística de cada una de ellas) y por tanto, es ocioso comparar su trabajo con compositores posteriores como Schubert y Brahms, que dedicaron todo su tiempo a desarrollar este género y lo llevaron a su más elevada expresión en el siglo XIX.

La mayoría de los textos no son de gran valor y los extraía Mozart de almanaques o de pequeñas obras infantiles. El estilo y significado se explica por la época en que fueron compuestos: desde la sencilla canción de estrofas en la que música y letra no tienen mucha correspondencia, la sencillez de los *lieder* para niños, hasta las arias más dramáticas, algunas pensadas como fragmentos sueltos, de carácter y personalidad propia y otras para intercalar en óperas propias (para presentaciones posteriores al estreno) y de otros autores como Paisello, Gallupi, Anfossi, y Vicente Martín y Soler.

Especialmente destacables en estos géneros son:

- Dos arias francesas: *Dans un bois solitaire*, K 308 y *Oiseaux si tous les ans*, K 307, donde Mozart se preocupa por cultivar el estilo francés.
- Una serie de canciones de textos alemanes donde se destacan: *Der Zauberer* (el mago), K472 y *Das Veilchen* (la violeta) K476; esta última, escrita bajo textos de Goethe y como una de sus más conocidas canciones.
- Una serie de *lieder* más o menos de la misma época (1787, periodo de preparación de *Don Giovanni*): *Die Trennung* (la separación) K519, *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (Cuando Luisa quemó las cartas de su amante infiel) K520 y *Abendempfindung* (sentimiento vespertino) K523, en los que expresa sentimientos de pasión y da al pianoforte un papel importante y vital para las obras.

- Las tres canciones para niños K 596-598, compuestas en los primeros meses de 1791.
- El tema popular de *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, que es el mismo que aparece en el Rondó de su último concierto para pianoforte y orquesta.
- Compendio de obras escritas para soprano con acompañamiento de orquesta (en total treinta y cinco), algunas más para tenor (como *Misero! O sogno*, K431 y *Non piú, tutti ascoltai*, K490, que se consideran de las más perfectas y acabadas) y bajo, otras dedicadas por Mozart a cantantes que intervenían en sus óperas (como las arias para soprano *Ch'io mi scordi di te* K505, *Al desio di chi t'adora* K577 y *Un moto di gioia* K579) y las últimas, compuestas para conciertos o academias públicas e interpretadas entre el resto de obras instrumentales, con lo que cada oyente tenía la posibilidad de escuchar sus obras favoritas en una misma sesión.

Algunas de las obras mencionadas anteriormente, sirvieron de intercalo y recambio para óperas propias como *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* y para óperas de otros autores.

5. LA ÓPERA MOZARTIANA

5.1. LA OPERA ANTES DE MOZART

En el año de nacimiento de Mozart (1756), Gluck, estaba listo para iniciar su gran “reforma” operística que consistía en restar rigidez al *aria* (construida desde principios del siglo como una estructura tripartita), eliminar el *da capo* y adecuar la música a la parte literaria.

Conseguiría entonces, con *Orfeo y Euridice* y luego con *Alceste* dar un sentido al drama musical, llenarlo de energía y librar el canto de adornos, proporcionando mayor flexibilidad al discurso dramático-musical.

En Italia se trabajaba al mismo tiempo la ópera seria y la ópera bufa. Fue Nápoles (con Pergolesi, entre otros) la ciudad que fundamentalmente promocionó el segundo tipo (la ópera bufa).

La ópera bufa nació de los cortos *intermezzi* (intermedios) que se representaban en los entreactos de la ópera seria. De Nápoles pasó al resto de Europa, causando en Francia (a donde Gluck llegaría en 1770) tremendo revuelo al enfrentarse con las reglas racionalistas dejadas por Lully y Rameau.

En Inglaterra se hizo famosa, a partir de 1728, la *Beggar's Opera*, en la que Gay, autor del texto, y Peppusch, de la música, satirizaban la ópera seria italiana.

Por tanto, el panorama operístico europeo cuando apareció Mozart era variado, aunque estaba dominado por los italianos.

Ópera seria y ópera bufa se repartían la simpatía del público y de los compositores, entremezclándose, en Francia, con las obras directamente heredadas de Rameau y con los frutos, de la *nacional ópera comique* y en Alemania y Austria, con la ópera popular, el *singspiel*, de origen anglofrancés.

Éste era el panorama operístico europeo cuando comenzó Mozart su camino como compositor lírico, creando a los once años una pequeña obra religiosa: *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*. Al cumplir los 18 años, el músico había tocado

prácticamente todos los géneros operísticos: serio, bufo, *singspiel*, comedia, etc, lo cual revela su habilidad para adaptarse a cualquier estilo, aunque su auténtica madurez y personalidad no aparecerían hasta *Idomeneo* en 1781.

5.2. UN ACERCAMIENTO A MOZART

¿Qué condiciones necesitaba Mozart para desarrollar musicalmente un asunto? Ante todo, que éste existiera, que el sujeto tuviera alguna identidad. Cualquier tema le resultaba válido aunque solo cumpliera esa condición, que no se dio (según su propio juicio) en algunas óperas que dejó inconclusas y que, tampoco se dio en algunas de sus primeras óperas serias.

Incluso puede decirse que algunas de las mejores óperas de Mozart son aquellas escritas sobre textos sencillos, a veces solo apuntes que le proporcionaban sus libretistas, a los que la música se encarga de unificar y ordenar.

Mozart no se limitó a incluir sonidos a lo que los libretistas le ofrecían, además les otorgó vida y personalidad y los hizo creíbles; ejemplos claros de esto son personajes como Doña Anna y Doña Elvira (Don Giovanni), la condesa y Susana (Las Bodas de Fígaro), Pamina y Tamino (La Flauta Mágica) y el conde de Almaviva (Las bodas de Fígaro) que a pesar de encontrarse algunos en circunstancias increíbles, sustentan muy bien sus acciones en una personalidad bien fundamentada.

Mozart desarrolla su identidad musical cuando contrapone estos personajes, cuando los enfrenta en diálogos. De ahí la importancia de los grandes conjuntos mozartianos, a quienes les da fluidez, a lo largo de una progresión de la acción general y de las acciones individuales.

Por otra parte, analizando la relación entre *recitativos* y *arias*, y contrario a Gluck, Mozart separó uno y otro elemento, no sólo en sus óperas serias, sino también en sus logros de última época, sin dejar de utilizar el *arioso*.

Ahora, esta vuelta atrás no buscaba recuperar las bases Haendelianas que decían: “el *recitativo secco* narra la “acción externa” y nos cuenta los hechos; el *aria*, la “acción interna” y nos cuenta las emociones”.

El recitativo mozartiano es mucho más simple y sencillo desde un punto de vista armónico, más ligero y fluido y como sostén para conducir con agilidad los espacios muertos del drama (por esta razón la fluidez es constante y no hay pérdidas de ritmo), que tiene su importancia en los solos y en los conjuntos.

Mozart poseía ese sexto sentido de “visualizar” las situaciones dramáticas, sacando partido de instantes que, en primer momento, no tenían mayor importancia.

El *aria* de tipo italiano encuentra en él su mejor expresión al obtener la mayor intensidad en el *recitativo* acompañado, unido al *aria* propiamente dicha (*La flauta Mágica* tiene un claro ejemplo en el *recitativo* y *aria* de Tamino, en donde no hay separaciones entre uno y otro).

5.3. TEXTO Y MÚSICA.

“En una ópera, la poesía debe ser,
a todos los efectos, la hija obediente de la música”

W. A. MOZART

Es cierto que en Mozart tiene más valor la calidad de la música que el texto, pero no significa que al menos en sus obras más importantes, existiera desequilibrio de uno de los dos factores. La explicación es sencilla: la música se sirve del libro para adaptarlo y proyectarlo, dándole potencia y profundidad. O sea: la música no sirve al texto, sino que lo regula y potencia actuando de factor encadenante.

En este sentido la combinación funciona porque lo que les falta a los textos le sobra a la música, con lo que se produce el efecto esperado: un mensaje poético-musical trascendente. Que la trascendencia venga dada por uno de los elementos o por los dos a la vez es algo secundario. De todas formas a lo largo de la historia de la ópera la relevancia se ha ido otorgando alternativamente a cada uno de ellos, y la mayoría de las veces es lo musical lo que proporciona contenido a lo literario, con independencia de que el texto esté bien escrito y estructurado escénicamente.

Para que el texto tenga mayor importancia, se debe lograr una perfecta superposición de la voz (que es el vehículo de la palabra) en la orquesta (que es el apoyo del cantante), de manera que lo que se diga, quede claro. Para ello la escritura musical de la voz debe adecuarse buscando a la vez que la orquesta no se limite a acordes y armonías muy simples. En este aspecto Mozart -a diferencia de algunos de sus contemporáneos como Gluck- buscó la expresión total de la música, pudiendo superar la rigidez de un poema. Esto es lo que da contrastes, lo que nos permite ver diferentes planos, razón por la cual se considera la ópera mozartiana un verdadero drama musical.

5.4. ÓPERA SERIA.

La ópera seria estaba regida por formas muy estrictas que se habían marcado: *recitativo secco*, largas arias con *da capo*, rigidez y convencionalismo; osea, importancia absoluta del cantante y así, permanente servicio a éste.

En su primer viaje a Italia, influenciado por su padre, compuso dentro del estilo de la ópera seria, considerado como el más importante y que, a pesar del crecimiento de la ópera bufa, aun estaba en boga. Por esto las primeras obras "italianas" de Mozart (*Mitridate*, *ré di Ponto*, la serenata *Ascanio in Alba*) siguen al pie de la letra las normas y pautas antes mencionadas.

Con *Idomeneo, ré di Creta*; Mozart tuvo su primera y real oportunidad como operista, creando una obra muy importante que sólo desde hace poco se ha reconocido verdaderamente.

En esta obra, son particularmente destacable los coros y la orquestación. Hay muchos fragmentos magistralmente escritos: recitativos, arias, conjuntos, todos perfectamente integrados en la unidad dramática.

Idomeneo es una obra larga y por necesitar de grandes medios fue modificada después, ya que no en todas partes se contaba con las posibilidades que ofrecía el teatro de la Corte de Munich.

La otra ópera seria que compuso fue "*La clemenza de Tito*", mucho menos elaborada que *Idomeneo* ya que Mozart contó con solo cuatro semanas para componerla (hasta Süßmayr colaboró con los *recitativos*) y posee algunos planteamientos escénicos y musicales más propios de la ópera bufa porque por ese entonces estaba Mozart ocupado ya en la creación de *La flauta mágica*.

5.5. ÓPERA BUFA.

Antes de realizar su primera gran ópera bufa *Le nozze de Figaro*, Mozart creó varias óperas de este mismo género, sin mayor importancia en su carrera (*La finta semplice*, *La finta giardiniera*, y *Il ré pastore*) y las inacabadas *L'oca del Cairo*, *Lo sposo deluso* e *Il regno delle Amazoni*.

Mozart compuso *Le nozze de Figaro* (las bodas de Figaro), con libreto basado en *La froullé journée ou Le mariage de Figaro*, de Caron Beaumarchais. En esta obra, el autor francés relata de una manera cortante, la sociedad de su tiempo, señalando las grandes diferencias entre señor y vasallo, criticando los excesos de la aristocracia y por supuesto, de la monarquía. Por eso, no era raro que Luis XVI y Jose II se dieran por aludidos (hasta el punto de haberla prohibido en alguna ocasión) ante este tipo de denuncia en una obra similar, surgida de las nuevas

ideas de igualdad y libertad que nacían por toda Europa (y desencadenarían con los años en la Revolución Francesa).

Sobre el libreto de Da Ponte, Mozart enfocó desde otro punto de vista la historia porque tiene más importancia para la caracterización de los personajes la historia amorosa que las vivencias sociales, aunque este último asunto siempre permanece latente en el fondo de la acción.

Sin embargo, las diferencias no son muchas y cabe anotar que fue el mismo Beaumarchais quien tradujo los textos de la ópera al francés.

Don Giovanni es una obra inspirada en el mito del burlador de mujeres, que ha estado presente en casi todas las épocas y culturas y aunque tiene diferentes influencias, se puede decir, que la principal es *Il convitato di pietra*, de donde Da Ponte sacó algunos párrafos de manera literal y Mozart siguió muy directamente algunas de las pautas musicales escritas por Gazzaniga en su partitura.

Se puede considerar como un drama jocoso en el que los personajes viven experiencias importantes. Hay en la obra enormes contrastes, por los que se tocan diferentes géneros: trágico, cómico, terrorífico y hasta demoníaco.

Su protagonista es el desencadenante de la mayoría de las acciones de la ópera y los demás personajes actúan en el momento en que entran en escena en respuesta o con relación a las acciones de Don Giovanni.

Un buen tiempo –de más de dos años- y carácter separan a *Don Giovanni* de la siguiente ópera bufa compuesta por Mozart. *Così fan tutte*. Esta ópera generó variadas y contradictorias interpretaciones. Ni siquiera la Flauta Mágica dio tanto de que hablar. El asunto le fue “sugerido” por Jose II y tal parece que se basa en un hecho real de la aristocracia vienesa.

En esta obra se retoman los típicos libretos de la ópera bufa a la italiana: parodias o burlas serias. Sin embargo, se le da un tratamiento evolucionado, excluyendo el aspecto trágico.

En ella, la orquesta juega un papel protagonista con su variedad rítmica y tímbrica, explotando principalmente instrumentos como el clarinete.

5.6. SINGSPIEL Y DRAMA ALEMAN

El *singspiel* es una forma dramático-musical propiamente germánica, que se manifestaba en obras populares, que combinaban el canto con partes habladas.

Del *singspiel* alemán se deriva el vienés, que va adquiriendo características más propias como la de ser más operístico.

Dentro de este género Mozart creó diferentes obras como: la opereta alemana *Bastien und Bastienne*, *Thamos, König in Agypten*, *Zaide* y *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto de Serallo, que había aparecido antes, pero fueron Gottlieb Stephanie y Mozart quienes dieron argumentación y gracia a la obra, valiéndose por ejemplo de la música popular, de los timbres y colores de la orquesta y la creación de personajes como Osmin), de la que Weber decía: “*Mozart podría haber escrito otras Don Giovanni o Las bodas de Fígaro, pero nunca podría repetir una obra como El rapto de Serallo*”; y *Der Schauspieldirektor* (El director de escena), obra en la que se refiere de una manera sarcástica al mundo de los artistas de escena.

Finalmente vino *Die Zauberflöte* (La flauta mágica), con libreto de Emmanuel Schikaneder y estrenada en un pequeño teatro de los suburbios de Viena, ante un público que nada tenía que ver con las ideas masónicas ni con la burguesía. Hoy día, es una de las obras más reconocidas y más veces presentada de Mozart.

En ella se maneja un lenguaje literario sencillo y fácil de comprender (sacando de un lado todo los simbolismos que contiene) para cualquier tipo de público, posee además, una variedad inigualable en cuanto estilos y formas se refiere: canciones floclóricas, arias de ópera seria italiana, presentaciones bufas populares, corales, recitativos acompañados, conjuntos vocales de todo tipo (dúos, tríos y cuartetos, quintetos para voces femeninas, masculinas y mixtos), además de manejar el motivo popular, culto y religioso en diferentes momentos.

De ella se destaca también la facilidad mozartiana para crear melodías, en este caso especialmete para las voces, por ejemplo, las magníficas arias para la reina de la noche, Pamina, Tamino y Sarastro, donde se requiere un vastísimo trabajo técnico para la interpretación.

Aunque la simbología masónica está presente en la obra en todo momento, el tratamiento que se le da es fácil de comprender, aun cuando no conozca la masonería. Por esta razón, se piensa que Mozart tenía la intención de “llegar” a todo tipo de público, para dejar su testamento musical e ideológico, como una muestra de sus valores e ideas supremas.

6. ESTUDIO GENERAL DE LAS ÓPERAS.

6.1. DON GIOVANNI, ossia IL DISOLUTO PUNITO

(Don Juan, o El disoluto castigado)

Don Giovanni es un drama jocoso, desarrollado en dos actos, sobre libreto de Lorenzo Da Ponte. La primera presentación se realizó en Praga, en Ständetheater, el 29 de Octubre de 1787.

✓ PERSONAJES

Don Giovanni, caballero (barítono); doña Ana, prometida de don Octavio (soprano); el comendador, padre de doña Ana (bajo); don Octavio (tenor); doña Elvira, dama abandonada por don Giovanni (soprano); **Zerlina, aldeana comprometida en matrimonio con Masetto (soprano)**; Leporello, criado de don Giovanni (bajo); Masetto, aldeano (bajo). Aldeanos y aldeanas, criados y músicos.

✓ ARGUMENTO

Acto primero. La acción se desarrolla en España. Don Giovanni, enmascarado, entra en la casa de doña Ana, pero descubierto, huye seguido por el comendador, que trata de detenerlo. En duelo muere el comendador y don Giovanni huye. Amanece y don Giovanni se prepara a nuevos amores, pero llega doña Elvira (engañada y abandonada por él hace tiempo) y él huye, confiando a Leporello revelar su personalidad y la larga lista de amores. don Giovanni se encuentra con un cortejo nupcial y se siente atraído por la esposa, una aldeana llamada Zerlina, y encarga a Leporello que invite a todos a una fiesta en su casa. La joven, halagada por las atenciones, está a punto de aceptar cuando interviene doña Elvira. Entran en escena también doña Ana y Octavio, en busca del asesino del

comendador. La situación se complica: por una parte, doña Ana y Octavio, piden ayuda a don Giovanni para su venganza; por otra parte, doña Elvira revela lo que acaba de saber. Don Giovanni, maneja tranquilo la situación, prometiendo a unos su ayuda, acusando de locura a doña Elvira, y cortejando a la joven Zerlina. Pero doña Ana reconoce la voz del asesino en don Giovanni y pide venganza. Luego, en el jardín del palacio de don Giovanni, Zerlina se declara confundida: un gran afecto la une a Masetto, pero la fascinación de don Giovanni es irresistible. Aparecen en el jardín doña Elvira, doña Ana y Octavio, enmascarados y decididos a vengarse; don Giovanni que no los ha reconocido, los invita a la fiesta. Entran a la sala de baile y don Giovanni consigue llevarse aparte a Zerlina. Las máscaras se descubren y acusan abiertamente a don Giovanni de sus fechorías.

Acto segundo. Leporello, fiel servidor, se ve obligado a vestir el traje de su señor para sustituirlo en una aventura galante con doña Elvira; don Giovanni, vestido como Leporello, se dedica a la criada. El travestido permite a don Giovanni salvarse de la venganza de Masetto, Zerlina, doña Ana, Octavio y doña Elvira y en cambio, ser Leporello, a quien toman por don Giovanni, pagar por las fechorías de amo. Aparece en escena un cementerio con la estatua del comendador. Don Giovanni, una vez más, de regreso de una aventura galante, entra en escena saltando sobre una tapia, huyendo de sus perseguidores. La aventura lo pone de buen humor y mientras cuenta a Leporello lo ocurrido, rie. Pero en la oscuridad suena una voz y se da cuenta que es la estatua del comendador, allí sepultado. Obligado por don Giovanni, Leporello, tembloroso, invita al comendador a cenar, en nombre de su señor. La estatua responde: "Sí". En una sala del palacio, don Giovanni está sentado en la mesa y entra doña Elvira en un último intento para que él se arrepienta al que don Giovanni responde con burla. Así mismo sale de la escena y en la puerta tropieza con la estatua del comendador, que ha aceptado la invitación.

La comedia se transforma en drama. El comendador le pide que le devuelva la visita y Don Giovanni acepta, estirando la mano hacia la estatua, que se la aferra. Corre frío por el cuerpo de don Giovanni y este se niega a arrepentirse, mientras

las llamas del infierno lo envuelven. En este momento entran en escena todos los personajes de la historia para cantar la moraleja de la historia.

✓ HISTORIA

El estreno de *Le nozze di Figaro*, realizado en Praga, en 1787, tuvo tanto éxito que cuando Mozart abandonó la ciudad, llevaba consigo un contrato para una nueva ópera y una retribución de 100 ducados. Mozart encargó entonces la elección del argumento a Da Ponte, quien consideró la leyenda de don Juan la más apropiada, porque, precisamente en esa misma época habían aparecido ya tres óperas sobre el mismo tema y una de ellas con un éxito discreto.

Al principio, la ópera se estrenaría haciendo honor a la hermana de José II, quien se encontraba de paso en Praga, pero teniendo en cuenta el carácter de la obra, se decidió estrenarla unos días después de la visita.

Mozart y Da Ponte llegaron desde principios del mes para terminar la música y redacción de las últimas partes de Masetto, del comendador y la obertura, que, como se presume por el manuscrito, fue escrita la primera noche del espectáculo!.

✓ ANÁLISIS GENERAL

El mito de don Giovanni, como el de Fausto, pertenece a la historia universal de la literatura y de las leyendas populares. Don Giovanni es la encarnación del libertino, que odia el mundo, al orden social, a las leyes divinas, que siente sobre su cabeza; que desprecia incluso a las mujeres, hacia las que se siente atraído por una sed de conquista. Tal concepción se definió en la literatura española a comienzos del siglo XVIII en *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

El verdadero protagonista en la ópera de Don Giovanni es Leporello, reconocido por su valor, que solo se quebranta con las fuerzas extra terrenas. Leporello reúne además todas las características cómicas y se afianza contraponiéndose a su señor.

✓ ANÁLISIS DEL PERSONAJE DE ZERLINA

Zerlina es una sencilla aldeana, comprometida en matrimonio con Masetto, un joven de su misma condición social. Sin embargo, aparece Don Giovanni y ella, deslumbrada por la seducción y la galantería accede a sus atenciones. Doña Elvira realiza un papel importante en este juego, porque siempre aparece en el momento justo, para salvar a Zerlina de caer en tentaciones con Don Giovanni.

Zerlina dos arias para soprano solista. Estas son, en su orden: "*Batti, Batti o bel Masetto*", y "*Vedrai carino*"

El aria de *Batti Batti o bel Masetto* la canta en el momento en que Masetto le reclama furioso por prestarle atenciones a don Giovanni y dejarlo con un compromiso de matrimonio en pie. Ella, sustenta su actitud y lo convence de continuar comprometidos.

El aria *Vedrai carino*, la canta también para Masetto, pero después de la tunda de palos que ha tenido con el supuesto Don Giovanni (Leporello disfrazado). Masetto, golpeado, se acerca a Zerlina, que lo atiende diciéndole: "venga cariño, sea buenesito, que buen remedio le voy a dar. Es natural, no da disgusto y en la farmacia no lo vas a encontrar...."

El personaje de Zerlina no cumple un papel protagónico dentro de la ópera, como lo hacen en su orden, Don Giovanni, Leporello, Doña Elvira, Doña Ana y Don Octavio, sin embargo, su actuación es importante en algunas escenas porque ayuda al público a entender a Don Giovanni y a definir el destino que le espera. Zerlina es una mujer bastante joven y se deja deslumbrar muy fácilmente, su carácter es noble y es hasta cierto punto, inocente. A diferencia de Doña Elvira, se deja influenciar muy fácilmente y por eso, accede con tanta facilidad a las atenciones de Don Giovanni.

6.2. “DIE ZAUBERFLÖTE”

(La Flauta mágica)

La Flauta Mágica es un *singspiel* en dos actos, cuyo libreto pertenece a Emanuel Schikaneder (1751- 1812). La primera presentación de ésta ópera se realizó en Viena, en *Theater auf der Wieden*, el 30 de septiembre de 1791.

✓ PERSONAJES

Sarastro, sacerdote y jefe de los iniciados (bajo); Tamino, príncipe, esposo destinado a Pamina (tenor); **Pamina, doncella hija de Astrifiamantis (soprano)**; Astrifiamantis, reina de la noche (soprano); Papageno, pajarero (barítono bufo); tres damas de la reina (2 sopranos y 1 contralto); 2 sacerdotes (tenores); orador de los iniciados (bajo); dos hombres armados (tenor y bajo).

✓ ARGUMENTO

La acción se desarrolla en un antiguo Egipto imaginario. Tamino, entra perseguido por una serpiente y se desmaya. Tres doncellas dan muerte a la serpiente y admirando al joven, se alejan para contarle a la reina de la Noche. Tamino, ve a la serpiente muerta y cree su salvador a Papageno, un pajarero vagabundo vestido con plumas y que toca un caramillo. Papageno no lo desmiente y se ve castigado por las tres doncellas que le cierran la boca con un candado de oro. Las jóvenes muestran a Tamino el retrato de la hija de la reina de la Noche; se enamora. Pero la joven ha sido raptada por Sarastro y Tamino se ofrece a salvarla. Las doncellas le entregan una flauta con poderes mágicos y a Papageno un carrillón, de iguales virtudes, librandolo del candado e induciéndolo seguir a Tamino hasta el castillo de Sarastro. Pamina trata de huir del palacio, pero Monostatos, que la acosa, ha vuelto a apresarla y la conduce hacia adentro. Monostatos vé a Papageno, se asusta y huye; Papageno dice a Pamina que lo envía su madre con un príncipe para liberarla. Huyen los dos. Entra Tamino al bosque guiado por tres genios. Se ve el templo; dos puertas están cerradas: las de la razón y la naturaleza; otra, la de la sabiduría se abre y un sacerdote explica al príncipe que Sarastro no es un

hechicero cruel y que se ha visto obligado a alejar a Pamina de la influencia de su madre. Tamino y Papageno, que escolta a Pamina, se buscan durante largo tiempo por el bosque, sirviéndose de sus instrumentos para hacerse oír. Aparece Sarastro; Pamina pide perdón por la fuga y explica los motivos. Sarastro promete darla en matrimonio a un caballero digno de ella, pero no de dejarla volver con su madre. Monostatos entra en escena arrastrando a Tamino; los dos jóvenes, que jamás se han visto, se abrazan, mientras que Monostatos, que ha pedido una recompensa por su acción, se ve castigado.

Acto segundo. Sarastro habla a sus sacerdotes para que cuiden a Tamino, que desea de afrontar las pruebas a que será sometido para entrar a formar parte del grupo de iniciados y para casarse con Pamina. Tamino y Papageno se preparan; firme en sus propósitos el primero, preso de terror el segundo. La primera prueba es el silencio. Quedan solos y llega la reina de la Noche con sus doncellas, que tratan de disuadirlos, pero no lo consiguen. Astrifiamantis encuentra a su hija, a quien entrega además un puñal para matar a Sarastro, pero Monostatos, que lo ha oído todo arranca el arma de las manos de la joven y amenaza con revelar la intriga. Llega Sarastro que echa a Monostatos y asegura a Pamina que no es la venganza sino el amor, lo que conduce a la felicidad. Tamino y Papageno continúan la prueba. Aparece una vieja horrenda que dice ser Papagena y se pone a hablar con Papageno hasta que desaparece con un gran estruendo. Gracias a la flauta también Pamina encuentra a Tamino, pero al no escuchar ni una sola palabra de su amado tratará de suicidarse; la salvan los tres genios, asegurándole los sentimientos de Tamino. Tamino ha de superar ahora otras pruebas: la del fuego y la del agua. Pamina ha seguido a su enamorado y le aconseja que toque la flauta mágica. Las pruebas quedan así superadas. Papageno desespera porque en una súbita metamorfosis, aparece la vieja que se transforma en la Papagena que se le había prometido, pero en seguida desaparece. El sonido de las campanillas la hace volver. En un paisaje de rocas, la reina de la Noche, las tres doncellas y Monostatos, tratan de aproximarse al templo para matar a Sarastro, pero la tierra, sacudida por un terremoto, se abre para engullirlos. En el templo del

Sol, Sarastro en el trono, rodeado de sacerdotes, celebra con Tamino y Pamina la victoria del Sol sobre las tinieblas

✓ HISTORIA

Mozart estaba pasando por una situación difícil en su vida: su salud empezaba a decaer, su situación económica era bastante precaria y su amigo Da Ponte había sido alejado del teatro de la corte. Además se une Mozart a la masonería, que en este momento era muy perseguida.

En este momento, llegó a Mozart el ofrecimiento de Schikaneder la música de un *singspiel*. Schikaneder era el empresario de un pequeño teatro popular en los suburbios de Viena y autor del libreto de *Lulu oder Die Zauberflöte*. Pero este texto, interesante por su mezcla de elementos fabulosos lo fue más aún al insertarle ideales y ritos de inspiración masónica que enriquecieron el significado íntimo de la ópera.

✓ ANÁLISIS GENERAL

El *singspiel* u opereta alemana era un género bastante reciente. Era, una mezcla de ingredientes diversos, que pasaban de la *ópera-comiqué* francesa, la romanza de tipo francés al aria italiana y al *lieder* alemán y su música logró Mozart dar unidad a tan dispares momentos musicales. Dentro del primer año, la ópera se presentó más de cien veces, pero su autor moría poco más de un mes después del estreno. **Incluso Goethe declaró que solo aquella música habría podido acompañar a su *Fausto*.**

✓ ANÁLISIS DEL PERSONAJE DE PAMINA.

Pamina es una doncella virtuosa, dulce y de noble carácter, que busca encontrar el amor. Es hija de la reina Astrifiamantis, quien cumple un papel antagónico en la historia y de un miembro fallecido de los iniciados, razón por la cual, Sarastro y los

demás iniciados raptan a Pamina de las malvadas manos de su madre para protegerla y es justo ahí donde empieza toda la historia para ella.

En la mayoría de escenas en las que aparece podemos entender la sensibilidad, nobleza y dulzura de Pamina (siendo incapaz de acatar las ordenes de asesinar a Sarastro dadas por su madre, la dulzura de los encuentros con Tamino, el dolor del desamor al límite de intentar el suicidio).

Pamina canta un aria para soprano solista (Ach Ich Fülhs! Est ist verschwunden!) dedicada a Tamino. Esta obra se interpreta mientras Tamino sortea la prueba de silencio; Pamina, por fin se reencuentra con él y empieza a cantarle, pero él, firme en sus convicciones no pronuncia palabra. Pamina huye desconsolada, pensando que ya no la ama.

“Ah, lo siento, está desapareciendo para siempre la felicidad del amor. Nunca van a volver las horas de placer a mi corazón...Mira querido Tamino, estás lágrimas brotan solo por tí....

6.3. COSI FAN TUTTE, ossia LA SCUOLA DEGLI AMANTI

(Así hacen todas, o La Escuela de los amantes)

Così fan tutte, es un drama jocoso, desarrollado en 2 actos, sobre libreto de Lorenzo Da Ponte. La primera presentación se realizó en Viena, en Hofburgertheater, el 26 de enero de 1790.

✓ PERSONAJES

Fiordiligi y Dorabella, damas ferraresas y hermanas (soprano y mezzosoprano); **Despina, criada (soprano)**; Guglielmo y Ferrando, oficiales, prometidos de las damas (barítono y tenor); don Alfonso, anciano filósofo (bajo). Soldados, servidores, marineros, invitados a las bodas, pueblo.

✓ ARGUMENTO

Se desarrolla en Nápoles hacia 1790, comienza con una apuesta entre Ferrando y Guglielmo, seguros de la fidelidad de sus novias y don Alfonso, afirmando que, en la primera oportunidad, olvidarán todas sus promesas y darán espacio a nuevos amores. Don Alfonso organiza una despedida falsa, que servirá para ponerlas a prueba. Entran Ferrando y Guglielmo para despedirse de sus prometidas. Despina, por su parte, trata de consolarlas con argumentos como los de don Alfonso: por qué atormentarse con la partida?. Deben tratar de aprovecharse de la separación porque seguramente tampoco sus novios serán fieles. Más tarde le pide don Alfonso a Despina que le ayude en la intriga para entrar en la casa a unos nuevos amantes (Ferrando y Guglielmo disfrazados de albaneses). Dorabella y Fiordiligi se indignan con los extraños, por lo que los dos jóvenes, seguros de la fidelidad, se entregan a la alegría. Pero han de cumplir lo que don Alfonso maquinara con la ayuda de Despina. En el jardín se encuentran Dorabella y Fiordiligi, lamentando la ausencia, cuando entran los albaneses y frente a las señoritas toman un veneno y caen en tierra. Despina corre en busca de un médico y las dos jóvenes experimentan un primer sentimiento de ternura con los jóvenes. Regresa Despina disfrazada de doctor y milagrosamente los sana. Ellos, por su parte, renuevan sus promesas de amor.

Las dos jóvenes influidas por Despina, ya no están tan seguras del amor que sentían y aceptan una cita de sus nuevos pretendientes. Con la complicidad de don Alfonso y Despina se forman las parejas, alteradas con respecto a las anteriores. A las declaraciones amorosas cede primero Dorabella, por lo que Ferrando se desespera. Guglielmo, se enorgullece mientras tanto porque Fiordiligi no ha cedido al amigo.

En la sala de la casa Dorabella cuenta a Despina lo ocurrido con su pretendiente, cuando entra Fiordiligi, decidida a alcanzar a su alejado prometido para ahuyentar las tentación del albanes. Disfrazada de militar va saliendo de casa cuando entra Ferrando, que sabiendo vencer la voluntad de la joven, terminan el uno en los brazos del otro. Ahora también desespera Guglielmo mientras don Alfonso triunfa.

Queda solo preparar la boda. El banquete nupcial está dispuesto y ante un fingido notario, que no es sino Despina, las dos parejas concluyen el matrimonio, pero la ceremonia se interrumpe por el aviso del regreso de los soldados. Los dos albaneses se esconden en un cuartito y reaparecen vestidos de oficiales. Don Alfonso hace llegar a las manos de los jóvenes el contrato nupcial y de nada sirve que las muchachas traten de justificar su conducta. Guglielmo y Ferrando, se precipitan al cuarto para vengarse de sus adversarios, pero pronto salen medio vestidos de albaneses. El truco se revela. Don Alfonso consigue restablecer la paz y las parejas se reconcilian.

✓ **HISTORIA**

Gracias al éxito logrado por una reposición en Viena, en 1789, de *Le nozze di Figaro*, Jose II encargó a Mozart que escribiese una nueva ópera en colaboración con el libretista Da Ponte. El argumento fue sugerido por el propio emperador, inspirado en un hecho ocurrido en aquella época del que sacaron infinitos comentarios en los salones vieneses. Mozart escribió casi la totalidad de la partitura en el mes de Diciembre de 1789. El 31 de Diciembre, en su casa de la Judenplatz, presentó la ópera a algunos amigos, entre ellos Puchberg y Haydn. Las primeras presentaciones se dieron en el mes de enero, interrumpidas por la muerte de Jose II.

✓ **ANÁLISIS**

Contrariamente a las tradiciones de la ópera bufa, *Così fan tutte*, carece de episodios inútiles e injustificados. Toda la acción está construída con una evidentísima simetría estructural, adaptada sobre todo al estilizado género de la comedia de máscaras.

En el centro aparece don Alfonso, que, conocedor del mundo y la debilidad humana, guía a los demás personajes como marionetas; es el anticonformista que niega, que destruye toda ilusión, que siempre prefiere aparecer en las escenas de conjunto como conductor de toda la trama.

A través de la música, Mozart imprime al final, un frío retorno al racionalismo y una invitación a no hacerse ilusiones, porque la naturaleza humana es frágil, inestable e indefensa. Precisamente este aspecto frío e intelectual de la ópera influyó negativamente en su éxito durante el siglo XIX. Se dice que hasta Beethoven juzgó severamente este afán mozartiano, al considerar el tema demasiado frívolo. El libreto fue revisado varias veces e incluso sustituido, por la tendencia moralizadora que imperaba en el siglo XIX. Solo hasta principios del XX pudo verse de nuevo en su integridad en los escenarios del mundo.

✓ ANÁLISIS DEL PERSONAJE DE DESPINA

Despina es una audaz señorita de 15 años, criada de Dorabella y Fiordiligi, de una moral bastante libertina. Se alía con Don Alfonso, recibiendo un dinero como recompensa, para llevar a cabo un plan y confirmar que no existe fidelidad.

Ella cumple su papel sembrando la duda en la lealtad y el amor de los hombres y de paso, aconsejando a las dos doncellas, en actuar con la misma libertad e indecencia como seguramente, actúan ellos.

Despina canta dos arias para soprano solista. En su orden son: "*In uomini*" y "*Una Donna quindi cianni*"

In uomini la canta como respuesta a las doncellas que aseguran sus amantes serán fieles en su partida. A esta afirmación les dice en tono sarcástico: " Un hombre? Un soldado? espera fidelidad?? , paguen mujeres, con la misma moneda que esta mala e indiscreta raza, amenlos por comodidad y por vanidad..."

En *Una Donna quindicianni* la canta también para las doncellas Fiordiligi y Dorabella, para aconsejarlas diciéndoles: " una mujer de quince años, debe saber todo lo que está de moda.. donde el diablo pone la cola, cosas buenas y malas... debe saber la malicia que mora en los amantes... fingir risas, fingir llantos e inventar buenas razones..."

6.4. LE NOZZE DI FIGARO

(Las bogas de Fígaro)

Le nozze di Figaro, es una comedia para música en cuatro actos, sobre libreto de Lorenzo Da Ponte, basado en *La folle journée ou le mariage de Figaro* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).

La primera presentación se realizó en Viena, en Burgertheater, el 1 de mayo de 1786.

✓ PERSONAJES

El conde de Almaviva, grande de España (bajo); la condesa Rosina, su mujer (soprano); Fígaro, ayuda de cámara del conde (bajo); **Susana, camarera de la condesa (soprano); Barbarina, hija de Antonio (mezzosoprano)**; Querubino, paje (soprano); Bartolo, médico (bajo cómico); Marcelina, gobernanta (soprano); don Basilio, maestro de capilla (tenor); Antonio, jardinero (bajo); don Curzio, juez (tenor). Aldeanos y criados.

✓ ARGUMENTO

La acción tiene lugar en el palacio del conde de Almaviva. Fígaro y Susana se preparan para la boda, pero la situación del cuarto que el conde les ha asignado genera sospechas, porque está muy cerca de la habitación del conde. Fígaro se muestra seguro, pero surgen obstáculos para la realización de la boda: Marcelina, anciana gobernanta de don Bartolo, busca hacer valer un compromiso matrimonial suscrito por Figaro en un momento de necesidad para obtener un préstamo. Llega Querubino, paje galante con todas las mujeres, enamorado de la condesa; busca a Susana para que interceda ante el conde que se enojó por sorprenderlo con Barbarina. Entra el conde para ofrecer su amor a Susana y a duras penas logra Querubino esconderse tras una poltrona. Mientras el conde busca una cita con Susana entra don Basilio, y solo la habilidad de la muchacha hace posible que el conde, que también se oculta no tropiece con Querubino. Pero cuando don Basilio habla del amor de Querubino por la condesa, el conde sale de su escondite. En el

ardor de la discusión levanta un vestido y descubre a Querubino. Gran confusión en escena hasta que llega Fígaro a preguntar si puede apresurar las bodas. Querubino irá como soldado a Sevilla.

Acto segundo. Fígaro y Susana convencen a la condesa (que no se siente amada ya por el conde) para hacerle broma que le haga renunciar a sus galanterías. Por medio de don Basilio enviarán al conde un billete que habla de una relación entre la condesa y su paje, y al mismo tiempo fingirá Susana que acepta una cita, pero en el lugar Querubino vestido de mujer. En el momento más oportuno entra el conde y, la condesa, confundida, esconde a Susana y a Querubino. El ruido de un taburete que vuelca por accidente Querubino, hace sospechar al conde, ya alarmado con el billete de don Basilio; quiere saber quién se esconde y sale con la condesa en busca de herramientas para descerrajar la puerta. Susana aprovecha para ocupar el puesto de Querubino que huye saltando por la ventana. Al abrir la puerta, aparece Susana y todo parece resuelto del mejor modo. Desde luego el conde pide perdón por haber sospechado. Pero los apuros no terminan: el jardinero Antonio viene a lamentarse de que alguien se ha tirado desde la ventana estropeándole las flores. Fígaro trata de atribuirse la responsabilidad, pero el conde tiene la clara impresión de que están tomándole el pelo. La situación se complica con la entrada de Marcelina y don Bartolo que quieren hacer valer sus derechos.

Acto tercero. La condesa no ha renunciado a la idea de preparar una cita entre el conde y Susana a la que acudirá ella misma. Pero una frase que Susana susurra a Fígaro hace entrar en sospechas al conde, cada vez más decidido a casar a Fígaro con Marcelina. Por algunos detalles que da Fígaro sobre su nacimiento, Marcelina reconoce en él al hijo que tuvo ilegítimamente de don Bartolo. Siendo Marcelina la madre de Fígaro se esfuma la idea del matrimonio. Ahora, los matrimonios a celebrar son dos: Fígaro y Susana, Marcelina y don Bartolo, que intentan regularizar su unión. Entra en escena Querubino, a quien creen lejos. Se presenta vestido de mujer junto a otras muchachas que ofrecen flores a la condesa. El jardinero Antonio, que no se resigna con sus flores pateadas

desenmascara a Querubino. El conde, furioso, le ordena que se case con Barbarina. Se da comienzo a las fiestas nupciales; mientras, sigue la broma de la condesa a su marido: Susana, furtivamente, entrega al conde un billete en el que le da una cita.

Acto cuarto. Incidentalmente, Fígaro se entera de que Susana va a verse con el conde y, con gran séquito de testigos, Bartolo y Basilio entre ellos, se dirige al lugar para desenmascararla. Llegan al lugar la condesa y Susana, intercambiados sus vestidos; llegan también Barbarina y Querubino, Marcelina y, por último el conde. A partir de este momento se entreteje una red de equívocos, de situaciones divertidas por el cambio de persona, del que hacen el gasto, sobretudo Fígaro y el conde, las dos mujeres están decididas a burlarse de ellos y a ponerlos en situación de pedir perdón por las sospechas. La historia concluye, en la satisfacción general.

✓ HISTORIA

Con las Bodas de Fígaro se inicia la afortunada colaboración de Mozart y Da Ponte, rica en éxitos y satisfacciones para ambos. Fue el propio Mozart quien propuso al libretista, como tema, la adaptación de la obra de Beaumarchais, ya famosa en toda Europa y tema de polémicas y discusiones. Ya otros libretistas se habían inspirado en ella: en particular en el Burgertheater de Viena se habían representado en aquella época hasta tres óperas que se habían inspirado en las difíciles relaciones entre las diversas clases sociales, pero ninguna de ellas se acercaba, ni de lejos a Las Bodas de Fígaro. Por razones de prudencia, Da Ponte suprime en el sutil humorismo francés el elemento político, manteniéndose así más cerca de la ópera italiana, sin embargo, apunta muchas situaciones para hacer cortantes y agudos muchos pasajes.

El aspecto discriminante de la sociedad hizo brotar en Da Ponte todos los sentimientos que fermentaban en él. Por otra parte, Mozart halló en los personajes de Beaumarchais mucha parte de lo que él había vivido y sufrido y revertió en ellos su propia alma atormentada y defraudada. Esta autoconfesión

irónica, resultó áspera a una parte menos iluminada de la sociedad vienesa, que había preferido una música más alegre como la de Cimarosa. Sin embargo, el éxito de la primera representación fue grandioso; tanto, que Jose II se vio obligado a prohibir la repetición de los trozos de conjunto. Dos son los motivos fundamentales de las bodas de Fígaro: el amor y el derecho. Dos las fuerzas opuestas de aquella época que aquí se mueven: el aristocrático legado del pasado y el sagaz exponente del tercer estado, el conde y Fígaro. En los personajes principales, la profundización psicológica sugerida por da Ponte está totalmente realizada por Mozart, especialmente en el personaje de la condesa.

La ópera también fue traducida al alemán pero así perdió parte de su cortante humorismo.

✓ ANÁLISIS DEL PERSONAJE DE SUSANA

Susana es una camarera, prometida en matrimonio con Fígaro y una de los personajes principales de ésta ópera, porque además de aparecer e intervenir en la mayoría de la escenas de la obra, enlaza y da un acento especial al drama de Las bodas de Fígaro.

Dentro de las características principales de Susana se encuentran la lealtad y fidelidad a su prometido y a la condesa a quienes demuestra con todos los hechos la incondicionalidad para con ellos.

Susana interpreta dos arias en esta obra. La primera de ellas es *Venite en ginochiatevi*, donde, con la ayuda de la condesa está disfrazando de mujer a Querubino para impedir que se vaya de palacio y jugar con la voluntad del conde. Esta es un aria sin lugar a dudas jocosa, donde Susana se burla de Querubino por lo que han inventado y de ésta manera se debe sentir a la hora de ser interpretada. En el texto da indicaciones a Querubino para poderlo disfrazar y que pueda actuar como mujer. Por ejemplo: Ven, arrodíllate y permanece allí. Ahora voltéate muy lentamente. Bravo!, justamente así!. Ahora voltea tu cara hacia mi, hey! Mírame a los ojos, justo aquí, mírame!...La señora no está aquí. El cuello

siempre altivo, el dobladillo un poco más bajo. Las manos bajo el pecho que permitan ver el paso que cada pie da..”

La segunda obra es “un moto di gioja” que es una obra de intercambio y no siempre es cantada en las óperas.

✓ ANÁLISIS DEL PERSONAJE DE BARBARINA

Barbarina es una jovencita, hija de Antonio, el jardinero y prima de Susana, que entra en la historia por ser la dama que se enamora de Querubino y que el conde compromete en matrimonio con él.

Barbarina no es un personaje principal en la obra y tiene muy pocas apariciones en ella. La única obra que canta es la Cavatina “*L’ho perduta*”, en donde cuenta que ha perdido el anillo del compromiso con estas palabras: “Lo he perdido, estúpida de mi!. Quién puede saber donde estará? No lo encuentro, lo he perdido!. No lo encuentro, estúpida de mi!. No lo encuentro.. y mi prima..Y que dirá el amo?...”

7. PREPARACIÓN DEL REPERTORIO

7.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Es de suma importancia señalar que a la hora de escoger el repertorio a interpretar hay que ser muy cuidadoso y se requiere en lo posible la asesoría permanente del maestro, puesto que de este aspecto depende el lucimiento tranquilo de una voz dentro de sus capacidades normales y temporales o el sobre esfuerzo y desgaste de la voz, que puede tener consecuencias irreparables.

El repertorio escogido, es una selección de arias de Wolfgang Amadeus Mozart de diferentes géneros: Oratorio, Ópera y Arias de Concierto; todas éstas del periodo clásico y para la voz de soprano ligera.

Las arias escogidas, en general, tienen un nivel de exigencia medio-alto y requieren un buen manejo de la extensión vocal, respiración, fraseo, expresividad y otros items técnicos antes expuestos que a la hora de la interpretación deben funcionar de manera automática.

En el aspecto interpretativo, el periodo clásico señala parámetros estrictos muy bien marcados en las partituras (en cuanto a dinámicas, agógica, etc).

7.2. ABORDAR LAS OBRAS

Después del proceso de selección de las obras, entramos al montaje de las mismas, teniendo en cuenta que se debe pasar por diferentes facetas para que este ciclo esté terminado.

En primer lugar se debe realizar un análisis de superficie que consiste en la observación de la información más obvia de la partitura. Entre estos datos se encuentran el título, compositor, género, tesitura y texto (si está en otro idioma, hay que hacer la traducción).

El análisis (superficial y profundo) busca la familiarización del cantante con su repertorio, por medio del estudio detallado de cada uno de los elementos con el fin de tener clara su correcta interpretación.

Cuando el paso antes mencionado está terminado y se tiene toda la información se inicia una fase de “audición interior” de la obra, para esto nos podemos ayudar de un instrumento como el piano si la lectura de primera vista no es óptima.

Es recomendable aprender antes de cantar, no aprender cantando. Cantar debe ser lo último, cuando ya hay una imagen bien segura en el oído interno de todos los aspectos musicales.

No es recomendable utilizar los nombres de las notas en el aprendizaje; concentrarse en la imaginación precisa de los intervalos, para no aprender por segunda vez cuando se aplica el texto y preferiblemente cantarlo con una sílaba (por ejemplo nia, bi, mio, etc).

Es un excelente ejercicio aprender el texto de memoria aparte de la música, leyendo y recitando en voz alta, darle campo a las asociaciones que salen del texto; esto no solo ayuda en la búsqueda de la interpretación, sino que asegura el aprendizaje.

Se debe empezar el estudio de una obra nueva con la parte más difícil y repetir tantas veces sea necesario.

Después viene la búsqueda de un sonido uniforme, correcta articulación y dicción, terminaciones de frase, dinámica, tempo, expresividad, etc. Para estos últimos puntos es necesario un análisis de los elementos estructurales que es el estudio de los elementos musicales. En él se busca la relación de la línea melódica y el texto con el ritmo, contenido y tema. A partir de la forma, se analiza la estructura. Todo en relación con elementos como la melodía, armonía y el ritmo. En la

armonía se revisa la tonalidad y sus posibles modulaciones, las cadencias, la estructura armónica y momentos de mayor tensión.

Finalmente viene el trabajo con el pianista donde se pone en práctica todo lo anterior y se crea una verdadera interpretación.

7.3. RECOMENDACIONES GENERALES PARA RESOLVER ALGUNAS DIFICULTADES TÉCNICAS.

Así como el proceso vocal es individual, las dificultades para cada estudiante son diferentes. En general, una buena asesoría por parte del docente y un trabajo vocal continuo nos ayudan a encontrar soluciones correctas.

Sin embargo, existen algunas herramientas que ayudan a la solución de los problemas que se nos presentan a la hora de abordar una obra.

Algunas de estas deficiencias se pueden presentar por inseguridad musical, que además de traer problemas de afinación, pueden influir en el desarrollo de las frases y la respiración. Para esto existen diferentes soluciones, por ejemplo, en el estudio se puede disminuir la velocidad de la frase musical que nos presenta problemas, revisar cada intervalo auditivamente y posteriormente cantarlos lentamente con la supervisión del piano. Si la frase es muy aguda, no es recomendable repetirla muchas veces en la tesitura escrita porque nos genera desgaste innecesario en los pliegues vocales, para esto, podemos transportar el pasaje una octava si la frase es muy aguda o un tono o más de acuerdo a las posibilidades vocales.

Como ejercicio es interesante grabar lo que se estudia cuando se cree que ya todo está listo para cerciorarse de que la imagen interior de la música es igual a la imagen exterior.

7.4. APLICACIÓN DEL PROCEDIMIENTO

A continuación encontraremos tres ejemplos (uno por género) de cómo abordé las obras que presento en este recital, algunas de las dificultades y cómo las solucioné.

7.4.1. Agnus Dei

El análisis es el siguiente:

Esta aria pertenece la música vocal sacra de Mozart, específicamente a la Misa de coronación K 317 (buscar más información sobre Música vocal sacra en las pags 16-18)

El Agnus Dei se canta en un fragmento de la misa dedicado a la paz.

El texto se encuentra en latín y es el siguiente:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

Miserere nobis.

Dona nobis pacem.

Su traducción es:

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo

Ten piedad de nosotros.

Dadnos la paz.

La tesitura de esta obra va desde un do de la primera octava hasta un fa de la segunda octava, notas que pertenecen al rango de una soprano.

Esta aria es mucho más larga de lo que analizaremos aquí; pero es válido el análisis hasta el compás 70 porque es ahí donde finaliza el trabajo como solista e inicia la parte C (que es un desarrollo de B) donde canta y finaliza un tutti de coral.

La tonalidad inicial es Fa mayor, pero en la sección B modula a Do Mayor.

El *Agnus Dei* es una obra escrita en forma tripartita ABC (donde C es el desarrollo en versión coral de la sección B)

La sección A empieza desde el compás 1 en un *Andante sostenuto* y va hasta el primer tiempo del compás 53.

Inicia con 8 compases de introducción de piano donde se hace alusión al tema que se va a escuchar posteriormente en la voz. Las frases completas de esta sección comprenden entre 14 y 18 compases. Cada una a su vez tiene sub-frases que oscilan entre 7 u 8 compases y éstas están compuestas de pequeños motivos de 2 compases cada uno.

Podríamos dividir toda la sección A en Introducción (que son los primeros 8 compases), A1 (que va desde el compás 9 hasta el compás 24), A2 (que va desde el compás 25 hasta el compás 43) y A3 (que va desde el compás 44 hasta el primer tiempo del 53) y un puente. La diferencia notable entre A1, A2 y A3 es que las figuras se van haciendo más complejas y más llenas de adornos. El puente, como su nombre lo dice conduce al cambio de tono y está contenido en 3 compases.

En el compás 57 entramos a la sección B en un *Andante con moto* donde encontramos 7 frases de 2 compases cada una y finalizamos el análisis en el tercer tiempo del compás 70 que es donde se termina la labor del solista y entra a la sección C la parte coral.

La relación del texto con la música se expone de esta manera:

En la sección A se mantiene el tiempo en un *Andante sostenuto*, con una actitud reflexiva, donde se debe estar pensando que se dice: *cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros*. En la sección B, se siente mayor ligereza tanto en el piano como en la voz, el tiempo cambia a un *Andante con moto* y se dice: *dadnos la paz!*

DIFICULTADES Y SOLUCIONES PRESENTADAS

- ✓ Esta aria requiere un trabajo riguroso en la respiración. Sobretudo para la sección A, porque es indispensable mantener las frases y una línea melódica continúa (casi perenne). Por interpretación es válido hacer un pequeño calderón en el compás 24 donde finaliza la frase A1 para reiniciar la melodía reformada en el compás 25 con nueva energía.

Es bueno estudiar con detalle los intervalos de los compases 34 a 38 para que no sea la inseguridad musical la que nos pueda dañar esa frase.

También es recomendable estudiar en un tiempo lento la frase A3 y aumentarlo progresivamente para auto exigirse la exactitud requerida en las figuras (que además repite el piano).

En el compás 56 está escrita una blanca en fa de la segunda octava y dos semicorcheas en re y re sostenido de la segunda octava que son las que dan la entrada total a la tonalidad de Do mayor. En algunas magníficas versiones que he escuchado de esta obra se permite que estas dos semicorcheas sean cambiadas por una mayor cantidad de figuras (a manera de una mini cadencia), siempre y cuando resuelvan a la tonalidad siguiente (si se observa la línea del piano, se nota además que tiene un silencio con calderón en el último tiempo de ese compás).

La sección B debe traer consigo la sensación de júbilo, de ligereza, alegría. Es importante prestar mayor atención a las figuras de semicorchea con punto y fusa para ayudar al carácter.

Además es importante saber para cantar correctamente esta sección que en el clacisismo las *apogiaturas* le quitan la mitad del valor a la figura asignada (por ejemplo una negra con *apogiatura* de corchea, equivale a dos corcheas) y hay que respetar estos valores (por ejemplo, en el compás 60 la corchea con *apogiatura* de semicorchea son exactamente 2 semicorcheas).

7.4.2. ARIA BATTI, BATTI O BEL MASETTO

El análisis es el siguiente:

Esta aria hace parte de las arias de ópera de Mozart, específicamente de la ópera *Don Giovanni* (ópera bufa) y es cantada por Zerlina, una personaje secundario de la historia. (buscar más información de ópera en la pag 22, de ópera bufa en la pag 26 y específicamente de *Don Giovanni* y el análisis del personaje a interpretar en las pags 30-34)

El texto, escrito originalmente en italiano y es el siguiente:

Batti, batti o bel Masetto, la tua povera Zerlina;
staro quí come agnelina, le tue botte ad aspettar.
Lascieró strazziarmi il crine, lascieró cavarmi gliocchi,
E le care tue manine, lieta poi sapró baciar.
Ah, lo vedo, non hai core!
Pace, pace, o vita mia, in contenti ed allegria notte e dí vogliam passar.

Su traducción es:

Palpita, palpita o bello Masetto, tu pobre Zerlina!
Aquí me tienes como un corderillo aguardando a tus pies.
Dejaré que me arranques el cabello, dejaré que me quites los ojos,
Y, después, sabré besar tus adoradas manos.
Ah, ya veo que no tienes corazón!
Paz, Paz oh vida mia, contentos y en alegría pasaremos noche y día.

La tesitura de esta obra va desde un do de la primera octava hasta un si bemol de la segunda octava. La tonalidad inicial y final es Fa mayor.

Esta aria cantada por *Zerlina* está escrita en la forma ABA[°]C, todo bajo la indicación de *Andante Grazioso* en donde A, B y A[°] están escritos en 2/4 y C en 6/8, razón por la cual se entiende con mayor ligereza la parte C. La sección A inicia con antecompás de 2 corcheas y va hasta el compás 16. Las frases completas de ésta sección están compuestas por 8 compases, pero a su vez se dividen en sub- frases de 4 compases y en motivos de aproximadamente 2 compases.

La sección B inicia en el compás 16 y va hasta el primer tiempo del compás 36. En los tres primeros compases de esta sección hallamos un puente del piano que se repite después de una pequeña intervención vocal de 2 compases como entrada

del tema B. En el compás 34 hasta el primer tiempo del compás 36 hallamos otro puente, que comunica la sección B con A°.

En la sección A° encontramos el tema inicial pero con mayor complejidad en cuanto a ornamentación y figuración.

El tema como tal finaliza en el compás 52 donde encontramos también un puente de aproximadamente 8 compases que nos conduce a la sección C.

La sección C va desde el compás 61 hasta el compás 100 donde finaliza la obra. Inicia con anacrusa de silencio de corchea y dos corcheas. Esta sección las podríamos dividir en dos grandes frases de aproximadamente 18 compases, que a su vez conforman 2 frases de 9 compases, pequeños periodos de 4 o 5 compases y motivos que oscilan entre 2 y 3 compases.

La obra termina con 4 compases donde el piano realiza la cadencia final.

La relación del texto con la música se entiende de esta manera:

En la sección A, dice: *“Palpita, palpita (el corazón) o bello Masetto de tu pobre Zerlina!, aquí me tienes como un corderillo aguardando a tus pies”*. Si sabemos que Zerlina está pidiendo perdón a Masetto por su error con Don Giovanni y que la actitud para pedir perdón debe ser sumisa y tranquila, entenderemos la correspondencia que existe con la música, sin mayores cambios armónicos ni cambios tonales.

En la sección B y el puente dice: *“Dejaré que me arranques el cabello, dejaré que me quites los ojos y después sabré besar tus adoradas manos.... Ah, ya veo que no tienes corazón!”*. Sin lugar a dudas está hablando con exageraciones pero con la actitud, Zerlina debe mostrar a Masetto su sufrimiento. La música tiene relación en este proceso donde se notan cambios armónicos y tonales como la aparición del si natural (como nota de paso y para el acorde de sol mayor con séptima menor que resuelve temporalmente en la obra a la tonalidad de do mayor) en toda la sección.

Finalmente entramos a la sección C que dice: *“Paz, Paz oh vida mia, contentos y en alegría pasaremos noche y día”*. Si tenemos en cuenta el contexto de la

historia sabemos que Masetto empieza a acceder a las súplicas de Zerlina, que con su actitud mucho más condescendiente y complaciente lo invita a compartir junto a ella y olvidar lo pasado. La música adquiere esa ligereza no solo en la línea melódica sino en las partes para el piano que en la mano derecha sigue tanto en ritmo, como en melodía y armonía a la voz y con la mano izquierda fluye incansablemente en líneas de semicorcheas.

DIFICULTADES Y SOLUCIONES PRESENTADAS

- ✓ Esta obra requiere un buen trabajo respiratorio previo a la interpretación ya que en algunas frases los tiempos para respirar son muy pequeños y no permiten realizar el proceso respiratorio como en las fases primarias de su desarrollo. Tal es el caso de los compases 4, 6, 14, 24, 28, 30, 31, 38, 40, 42, 49, 53, 55, 65, 67, 77, 81, 85, 87, 90, 93, 95 donde no existen silencios entre las frases que permitan respirar , pero se debe hacer, obedeciendo al orden de las frases melódicas o al texto. Realizar correctamente el proceso de respiración es vital para que las frases no sean cortadas antes de tiempo o se sientan “caídas”, sin energía, sin contar que la falta de aire puede influir en la afinación.
- ✓ Para la interpretación de esta obra se requiere un buen manejo en cuanto a agilidad vocal y dominio e igualdad de los diferentes registros ya que la tesitura es bastante amplia y la línea melódica posee grandes saltos interválicos que al ser cantados sin el debido manejo perderán el color y la profundidad. Algunos de los ejemplos de éste caso antes mencionado se da en los compases 9 al 16, 45 al 52, 71 al 85, donde fácilmente se encuentran saltos de quintas, octavas, novenas, etc que deben manejarse con gran habilidad.

7.4.3. DANS UN BOIS SOLITAIRE

El análisis es el siguiente:

Esta aria pertenece al género de arias de concierto de Mozart (buscar más información de arias de concierto en la pag 20)

El texto, de escritor desconocido, se encuentra en francés y es el siguiente:

Dans un bois solitaire et sombre je me promenais l'autr' jour,
Un enfant y dormait á l'ombre,
C'était le redoutable Amour.
J'approche, sabeaute me flate, mais je devais m'en défier,
Il avait les traits d'une ingrata,
Que j'avais juré d'oublier.
Il avait la bouche vermeille, le teint aussi frais que le sien,
Un soupir m'e chappe, il s'éveille;
L'Amour se réveille de rien.
Aussitot déployant ses ailes et saisissant son arc vengeur,
L'une de ses fleches, de ses fleches cruelles en partant,
Il me blesse au coeur.
Va, va, va, va, ditil,
Va, ditil, aux pieds de Sylvie, de nouveau languir et bruler.
Tu l'aimeras toute ta vie, pour avoir osé m'éveiller.

Su traducción es :

En un bosque solitario y sombrío yo paseaba el otro día,
Y un niño dormía a la sombra, era el irresistible amor;
Me aproximo, su belleza me envuelve, mas yo debería confiar,
Tenía los rasgos de una ingrata que yo había jurado olvidar.
Tenía la boca roja, un tinte tan fresco como el suyo,
Un suspiro se me escapa, él despierta, él despierta.
El amor se despierta con nada.
Enseguida desplegando sus alas y sosteniendo su arco vengador,
Una de sus flechas, de sus crueles flechas
Al partir, al partir, me hiere el corazón.

Ve, ve, ve, ve , dice él,
Vé, dice él a los pies de Silvia, de nuevo languidecer y arder,
Tu la amarás toda tu vida, por haber osado despertarme.

La tesitura va desde un mi bemol de la primera octava hasta un la bemol de la segunda octava, notas que pertenecen al rango de una soprano.

La tonalidad inicial y final de esta obra es La bemol mayor. En la parte B, que es donde sucede el desarrollo se encuentran acordes fuera de la tonalidad como La7 disminuido, Mi7 disminuido, Do mayor con séptima y novena bemol, entre otros.

Dans un bois solitaire, es un aria escrita en forma tripartita ABA°, donde A posee 15 compases en los que contiene 5 frases de exactamente 3 compases cada una , B de 47 compases en total, se divide su primera sección de 26 compases, su segunda sección de 16 y en su tercera sección de 5 compases que es el puente para llegar a A°. En B las frases no se encuentran de la manera tan exacta como en A o en A°, éstas se inician de 3 compases y van variando a frases de 2 compases y A° de 15 compases en los que se encuentran 5 frases de exactamente 3 compases cada una, en las que varía de A en el acompañamiento del piano.

A. La relación del texto y la música es clarísima:

La parte A donde se siente un ambiente tranquilo y no hay cambios de gran significación en la tonalidad está introduciéndose en la historia donde relata: *En un bosque solitario y sombrío yo paseaba el otro día, y un niño dormía a la sombra, era el irresistible amor...* Poco a poco la parte B se empieza a llenar de apasionamientos y momentos de mayor tensión (consecuentes con el desarrollo armónico de la obra) a la hora de contar la historia que dice: *...Enseguida desplegando sus alas y sosteniendo su arco vengador, una de sus flechas, de sus crueles flechas, al partir, al partir, me hiere el corazón.*

En la parte A° retoma el ambiente tranquilo de la sección A y no se encuentran nuevamente cambios de gran significación tonal. En este momento se cuenta lo

que le ha dicho el ángel: *Vé, dice él a los pies de Silvia, de nuevo languidecer y arder, tu la amarás toda tu vida, por haber osado despertarme.*

DIFICULTADES Y SOLUCIONES PRESENTADAS

- ✓ Hay que tener especial cuidado con la pronunciación del francés y para ello es recomendable estudiar la pronunciación aparte y memorizarla antes de incorporarla a la música.
- ✓ Es recomendable para el estudio de esta obra revisar en tiempo lento las frases que contienen alteraciones de paso en semicorcheas y corcheas (compases 4, 17, 23, 30, 66, 75, por ejemplo) para tener la exactitud que la velocidad no consigue en las primeras interpretaciones
- ✓ En general hay que tener mucho cuidado con la respiración para mantener las frases como están dispuestas en el texto y ser consecuente con él. Por ejemplo en la sección A, donde se debe sentir tranquilidad, se respira sin aceleramientos y se mantienen las frases serenamente hasta el final. En la sección B, hacia el compás 24 y del 33 en adelante se debe dar (de manera progresiva) la sensación de sofoco (sin dañar la línea de las frases) para acentuar mucho más el texto y la armonía. Es conveniente recordar los cambios de tiempo escritos en la partitura. En el compás 42 con anacrusa está escrito un *Allegro* y aunque el tiempo inicial es también *Allegro*, éste segundo debe sentirse un poco más acelerado (debe marcar muy bien la corchea con punto con la que se empieza para darle más ligereza). En el compás 54 encontramos escrito *Adagio*, pero por razones obvias de interpretación se toma el tiempo un poco más lento desde la frase textual “il me blesse” (osea, dos tiempo antes del compás 54).

En el compás 56 está escrito un la bemol de la segunda octava en una blanca y en tempo *Adagio*, razón por la cual se aprovecha esta nota para el total lucimiento de la voz. No se debe pasar desapercibida porque se le quita virtuosismo, pero tampoco hay que exagerar en el tiempo de esta nota. Normalmente en el clacisismo las figuras con calderón equivalen al doble del

valor escrito, nota que se debe tener en cuenta no solo para lo expuesto anteriormente sino para los demás calderones encontrados en las obras del periodo clásico.

En el compás 58 está escrito un *Presto* en el que inicia la línea el cantante y el piano responde a su llamado. Es importante tomar esta primera figura con mucha energía para marcar muy bien los contrastes de la obra.

En el compás 62 está marcado en los 2 últimos tiempos un silencio de blanca con calderón y el siguiente compás son dos blancas es en tiempo Allegro. Es un efecto excelente este silencio entre el puente y la sección A° porque se crea la necesidad de llegar al final, de dar desenlace y concluir la obra.

8. INTERPRETACIÓN

La interpretación es la manera como se entiende, se deduce y se expone algo, en concreto es la manera como entendemos y expresamos la música. Es la manera propia de sentir el arte.

Tenemos una herramienta valiosísima ante nosotros y es saber que la voz es el instrumento más expresivo que existe, sin embargo, el canto sin imaginación no podría ser expresivo. Para ser cantante hay que ser artista integral e incluirse y encarnar algún personaje, pero éste no es el único requisito de una buena interpretación. También se requiere de mucha información y estudio. Por un lado se debe conocer la historia de la obra y el compositor, el estilo al que pertenece y sus características fundamentales, la época en la que fue escrita y los objetivos de la misma. Si tiene texto, se debe tener muy clara la traducción (si es que está escrita en otro idioma), para entender mucho mejor el transfondo de la música y sus causas.

Además, a la hora de interpretar, las bases técnicas deben pasar ya al plano inconsciente y funcionar de una manera óptima desde ese automatismo. Es imposible pensar en expresar algo en las frases musicales y el texto si aún la mente se ocupa de mantener las costillas abiertas, de usar los resonadores, de la posición de la boca y de la lengua, de la postura corporal, de sentirse relajado y apoyarse sobre el piso pélvico, por ejemplo.

Para lograr una verdadera interpretación hay que convencer al público de lo que se expresa cuando se está cantando, pero para eso es necesario estar convencido primero en el plano individual. Hay que entender con claridad las motivaciones del canto (individuales y del personaje) y mostrarlas sin temor en el escenario.

8.1. EL PIANISTA ACOMPAÑANTE

La música realizada para voz (o algún otro instrumento) y piano no debe considerarse como música para solista sino más bien música de cámara, puesto que son dos quienes intervienen en el proceso artístico y la responsabilidad de que todo salga bien está dividida en partes iguales. Además porque es bastante odioso para un pianista sentirse “acompañante” cuando lo que se realiza es un trabajo de comunicación musical para recrear una obra entre dos artistas.

Para iniciar un trabajo de cámara de este tipo, se requiere que los dos instrumentistas tengan un nivel similar, un concepto claro de trabajo en equipo y responsabilidad a la hora de estudiar las obras.

Como recomendaciones generales, es importante que el cantante (que se supone en más contacto con las obras en la fase inicial) provea a su compañero la información necesaria para interpretar la obra (compositor, periodo, traducción del texto, género, etc) antes del primer ensayo para que el pianista vaya creandose la “imagen” de lo que se va a tocar.

En los ensayos además de estudiar juntos la literatura como tal con las indicaciones dispuestas en la partitura, se deben tener en cuenta y estudiar por ejemplo la precisión en las entradas, finales, calderones o cambios de tempo, los espacios que requiere el cantante o el pianista para respirar y realizarlos de una manera común, las dinámicas y posibilidades de cada quién y el balance entre los dos instrumentistas, entre otros.

Este es un trabajo que forma musicalmente y en un nivel muy alto si se hace con mucha responsabilidad, sin contar además que despierta muchísima sensibilidad a la hora de “escuchar al otro” y sentir la música. Para un cantante no es sencillo encontrar a un pianista que disponga de tantos requisitos (tiempo, nivel, responsabilidad), pero tampoco es imposible y en el momento en que se encuentren y logren los ideales musicales que aspiran, cosecharán éxitos y satisfacciones.

9. PROGRAMA DEL CONCIERTO

MÚSICA SACRA

1. De la "Misa de Coronación"
Agnus Dei

OPERA

- **De la Opera "Don Giovanni"**
Arias de Zerlina
 1. **Vedrai carino**
 2. Batti, batti o bel Masetto

- De la Opera "Die Zauberflöte"
Aria de Pamina
 1. Ach, ich fühls

- De la Opera "Cosi fan tutte"
Arias de Despina
 1. Una donna a quindicianni
 2. In Uomini, in soldati

- De la Opera "Le Nozze de Figaro"
Arias de Susanna
 1. Venite, in ginocchiatevi
 2. Un moto di gioga

Cavatina de Barbarina

1. L'ho perduta

ARIAS DE CONCIERTO

1. Ridente la Calma (Gabriel von Baumberg)
2. Dans un bois solitaire (Dichter unbekannt)
3. Oiseaux, si tous les ans (Dichter unbekannt)

BIBLIOGRAFÍA

- ✓ KAGEN, Sergius. On Studying Singing. Dover Publications
- ✓ PIÑEROS, Maria Olga. Un acercamiento a la técnica Vocal desde la pedagogía.
- ✓ ENCICLOPEDIA GRANDES INTÉRPRETES DE LA MÚSICA CLÁSICA, volumen 1-6.
- ✓ ENCICLOPEDIA SALVAT, Volúmen 2. Capítulo Mozart.
- ✓ FUCHS, Victor. The art of singing.
- ✓ INVESTIGACIÓN ORAL: MAESTRA LUZ HELENA PEÑARANDA LÓPEZ.
- ✓ PIÑEROS, Maria Olga. Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles.
- ✓ ZULETA Jaramillo, Alejandro; Programa Básico de dirección de coros infantiles.pags 28-36; 70-95
- ✓ MOORE, Gerald. Singer and Accompanist. London 1959