

ACERCAMIENTO A LA ÓPERA COMO GÉNERO MUSICAL: ÓPERA SERIA Y  
ÓPERA BUFA EN EL CLASICISMO

FRANCY CÁCERES LEÓN

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES - MÚSICA  
BUCARAMANGA,  
2013

ACERCAMIENTO A LA ÓPERA COMO GÉNERO MUSICAL: ÓPERA SERIA Y  
ÓPERA BUFA EN EL CLASICISMO

FRANCY CÁCERES LEÓN

Trabajo presentado como requisito para optar por el título de  
LICENCIADA EN MÚSICA

Directora  
ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE  
Licenciada en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES - MÚSICA  
BUCARAMANGA

2013

## **DEDICATORIA**

Dedico este proyecto de grado a aquellos que piensan en hacer del canto lírico la fuente de inspiración para sus vidas, a quienes permiten que en Colombia se siga forjando y cultivando el estudio y la evolución de este género vocal, para que así, muchos se acerquen a este bello mundo y conozcan otras formas de cultivar y difundir la música vocal.

## **AGRADECIMIENTOS**

Al Señor, dueño y creador de mi vida “Jesús” quien es la fuente de inspiración de mis más profundos deseos, por permitirme culminar una etapa más.

A mi padres Ligia León y Gustavo Cáceres, por su apoyo incondicional, sus oraciones y cuidados.

A mi hermano Rulbert Cáceres por su compañía y afecto en todo momento.

A mi profesora, Andrea J. Zambrano por guiar este proyecto y acompañarme e impartirme su conocimiento como cantante, pedagoga e integralmente como persona, durante mi proceso de formación como Licenciada en Música.

A los estudiantes de la cátedra de canto de las Escuela de Artes- Música quienes muy comedidamente participaron de cada una de las sesiones del Seminario de Investigación.

A mis amigos, que comparten la felicidad de mis triunfos.

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. FUNDAMENTACIÓN	14
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.1.1 FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA	15
1.2 OBJETIVOS	15
1.2.1 Objetivo General.	15
1.2.2 Objetivos específicos	16
1.3 JUSTIFICACIÓN	16
1.4 TIPO DE ESTUDIO	17
1.5 ASPECTOS METODOLÓGICOS	17
1.5.1 Recursos Físicos, Humanos y de Equipos	18
2. MARCO REFERENCIAL	19
2.1 MARCO CONCEPTUAL	19
2.1.1 Seminario de Investigación: Origen y definición	19
2.2 MARCO DE ANTECEDENTES	21
2.3 MARCO LEGAL	21
3. LAS CONCLUSIONES DEL SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN	24
3.1 EL CONCEPTO DE ÓPERA Y SUS ORÍGENES	24
3.1.1 El pasado Grecolatino, fuente de inspiración para el naciente estilo vocal.	26
3.1.2 La ópera: Espectáculo público para todas las clases sociales.	29
3.2 UNA ÓPERA RECARGADA Y SUS REPERCUSIONES	30
3.3 LA ÓPERA BUFA EN EL BARROCO	38
3.4 LA ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO	47
3.4.1 Los géneros serio y bufo claramente diferenciados	50
3.5 CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK LLAMADO A REFORMAR LA ÓPERA DE SU TIEMPO	52
3.6 LA INGENIOSA HERENCIA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART	57

CONCLUSIONES	63
RECOMENDACIONES	64
BIBLIOGRAFÍA	65
ANEXOS	69

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Protocolo de la Primera sesión del Seminario	70
Anexo B. Protocolo de la segunda sesión del Seminario	75
Anexo C. Protocolo de la tercera sesión del Seminario	81
Anexo D. Protocolo de la cuarta sesión del Seminario	86
Anexo E. Protocolo de la quinta sesión del Seminario	93
Anexo F. Protocolo de la sexta sesión del Seminario	98
Anexo G. Protocolo de la séptima sesión del Seminario	105
Anexo B. Aria “O del mio dolce ardor”	111
Anexo I. Aria “Un moto di gioia”	117

## RESUMEN

**TITULO:** ACERCAMIENTO A LA ÓPERA COMO GÉNERO MUSICAL: ÓPERA SERIA Y ÓPERA BUFA EN EL CLASICISMO\*

**AUTOR:** FRANCY CÁCERES LEÓN\*\*

**Palabras Clave:** Ópera, clasicismo, seminario de investigación, análisis morfológico, historia de la música.

Este trabajo ha sido presentado con el objetivo de motivar un acercamiento a uno de los más bellos géneros vocales de la historia de la música llamado Ópera. La autora, como estudiante de canto, vio la necesidad de generar un espacio para que sus compañeros de instrumento, se interesaran por conocer más acerca de temas y aspectos relacionados con su formación. El objetivo principal consistió en implementar un seminario de investigación que acercara a músicos en formación a la Ópera desde su carácter Seria y Bufo, en el periodo clásico.

El Seminario de investigación es una modalidad de proyecto de grado de la Universidad Industrial de Santander que busca formar a sus participantes en la investigación en cualquiera de las disciplinas, además de desarrollar una postura crítica y reflexiva, en la que el trabajo en grupo permita enriquecer el saber individual.

Se desarrolló en 3 fases, la primera que correspondió con la documentación y búsqueda de la información relacionada con el objeto de estudio y la estructuración del seminario de investigación; la segunda, en la que se llevó a cabo el seminario junto con la selección y sistematización de la información hallada y la tercera, en la que se organizaron las conclusiones y resultados de cada una de las sesiones y del seminario en el presente informe.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Facultad de ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Directora: Andrea Juliana Zambrano Olarte

## ABSTRACT

**TITLE:** APPROXIMATION TO THE OPERA AS A MUSICAL GENRE: OPERA SERIA AND OPERA BUFFA IN CLASSIC\*<sup>1</sup>

**AUTHOR:** FRANCY CÁCERES LEÓN\*\*

**Key words:** Opera, classic, research seminar, morphological analysis, music history.

This study has been carried out with the aim to motivate an approach to one the most beautiful vocal genres in the history of music called opera. The author, as a singing student, saw the need of generating a space in order for her instrument partners to get interest in knowing more about topics and aspects concerning their education as musicians. The main objective was to have an investigation workshop that would make musicians get closer to opera from its characteristic *Seria y Buffa* during the classic period.

This workshop is part of a subject, graduation project, offered by the “Universidad Industrial de Santander” that aims at training participants in investigation in any of the disciplines, moreover developing a critical and reflexive view, whose team work allows to enrich an individual knowledge.

It was developed in three stages, the first one that corresponded with the documentation and search of information related to the objective of the study and the structure of the investigation workshop; the second one, in which the workshop itself was carried out along with the selection and systematization of the found information and the third one, in which the conclusions and outcomes of each sessions and the workshop were organized in this paper.

---

\*Degree Work

\*\*College of Human. Sciences–School of arts music. Director: Andrea Juliana Zambrano Olarte

## INTRODUCCIÓN

La sociedad de hoy día, moldeada por sus ámbitos políticos, sociales, económicos y culturales, se enfrenta a un panorama de incertidumbre ante la gran variedad de manifestaciones culturales que le provee el mundo globalizado en constante cambio y la tradición propia de la “Identidad Cultural” de sus pueblos.

La música, como expresión cultural de los pueblos, se expone de igual manera a ese ambiente de incertidumbre, pues a pesar de ser considerada “lenguaje universal”, se ve cuestionada, a veces, de modo superficial por criterios aparentemente regidos por la tradición, impidiendo así, que el individuo abra sus oídos, entendimiento y gusto a otros géneros o estilos musicales.

La cultura de la música es un terreno que pocos se atreven a explorar; se desconocen formas musicales, compositores, épocas y sociedades que desde sus manifestaciones, posibilitan una perspectiva cultural y musical supremamente amplia, un portafolio incalculable de obras, estilos y géneros para los distintos gustos y afinidades, y un legado conceptual y académico digno de ser estudiado.

En este amplio espectro musical se encuentra la Ópera, uno de los más bellos géneros musicales que conjuga la música, la actuación y la literatura en un espectáculo lleno de colores para todos los sentidos.

La ópera puede producir diferentes emociones y maneras de concebir el mundo al dejarse contagiar de la belleza, sensualidad y elegancia de sus melodías; de la comedia y el drama del teatro; de la transparencia de su armonía claramente ejecutada por la orquesta que simbióticamente acompaña a la voz; de las maravillosas voces que con el bel canto propician un encuentro que apasiona y estremece los sentimientos.

En la ópera se le da lugar a los afectos (traiciones, celos, amores prohibidos, infidelidades, contiendas, heroísmos, desamores, entre otros) los cuales generan la posibilidad de identificarse con cada uno de los personajes y las diferentes situaciones propiamente reconocidas de la vida cotidiana. También, se describen en ésta aspectos, características de su época y contexto (costumbres, religiosidad, régimen político, lo social y económico, paisajes) mediante los libretos escritos por quienes gozaban del más alto reconocimiento en la literatura de aquel entonces.

Por lo anterior, se hace necesario propiciar un acercamiento a dicha expresión musical, lo cual permite contribuir en la educación cultural de los seres humanos; cuando indagamos, permitimos que se desarrollen habilidades de carácter crítico y de análisis desde la observación detallada, se podrán adquirir beneficios que apunten a determinar una conducta que permita ampliar afinidades respecto a otros estilos o géneros vocales.

# 1. FUNDAMENTACIÓN

## 1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A medida que el individuo crece, tiene contacto con diferentes tipos de estímulos sonoros que contribuyen a su formación auditiva. Entre tales estímulos se encuentra la música que se convierte a la vez en una herramienta para la formación integral de los seres, pero en un amplio porcentaje de la sociedad, se ha limitado el uso de diferentes géneros y/o estilos musicales, predominando la música popular y dejando de lado la llamada música erudita o académica.

La problemática que vive el país en cuanto a la formación cultural y en particular a la musical es un tema de gran trascendencia puesto que influencia a la sociedad desde edades tempranas e intereses cognitivos y la acompaña hasta los últimos años de vida moldeando a su paso, estilos de vida, costumbres y tradiciones, entre otras.

Tomando la “cultura musical” como el nivel de formación que un individuo posee sobre esta área, es posible afirmar que tales conocimientos determinan las inclinaciones y gustos musicales de este individuo bajo parámetros preestablecidos que, sin duda alguna, pueden ser mutados dependiendo del entorno en el que se encuentre. Conforme a lo anterior, la *cultura musical* permite fortalecer el sentido crítico del individuo y abordar desde éste, los diferentes elementos y aspectos de la música optando por un género y/o estilo con argumentos sólidos y no por tesis subjetivas, así como también favorece la retroalimentación en el crecimiento intelectual y personal de los seres y las sociedades.

En la población infantil y juvenil de la región es frecuente encontrar un marcado desinterés por escuchar la música erudita o académica y en el caso de la Ópera,

ésta es aún más indiferente; desde lo auditivo, por lo incomprendible de un texto en otro idioma, por la particularidad de las voces y desde lo visual, por los atuendos y las caracterizaciones de personajes de otras épocas.

Indagar sobre los comienzos de la ópera, sus entornos sociales, principales autores y el desarrollo de ésta a partir de los dos subgéneros serio y bufo en el clasicismo, entre otros, le concederá al lector la posibilidad de introducirse en un mundo donde las míticas historias del pasado y las situaciones cotidianas se ven reflejadas en un libreto y a la vez, lo acercará a la comprensión de las transformaciones, procesos, importancia y repercusiones que la música vocal ha vivido.

Por otra parte, en la formación profesional de los músicos se considera indispensable el acercamiento y conocimiento de cada uno de los géneros y formas que integran cada género, aspecto que favorece una preparación global para enfrentarse competitivamente con herramientas que aporten a la construcción de una sociedad culturalmente rica.

### **1.1.1 FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA**

¿Es el seminario de investigación una estrategia útil para acercar a los músicos en formación a la Ópera como género musical?

## **1.2 OBJETIVOS**

### **1.2.1 Objetivo General.**

Implementar el seminario de investigación como estrategia para el acercamiento de músicos en formación a la Ópera desde su carácter Seria y Bufo, en el periodo clásico.

### **1.2.2 Objetivos específicos**

- Promover la lectura y discusión de temas relacionados con el objeto de estudio.
- Facilitar herramientas metodológicas para la realización de trabajos similares.
- Motivar la búsqueda y análisis de material audiovisual relacionado con el objeto de estudio.
- Determinar las características y diferencias de los dos estilos operísticos.

### **1.3 JUSTIFICACIÓN**

A diferencia de otros países latinoamericanos, Colombia no tuvo movimientos masivos de inmigrantes europeos que practicaran el Bel canto y para tomar como ejemplo a Argentina, a ésta llegaron italianos que dejaron legados que les servirían para empezar a hacer historia musical. En cambio, en Colombia tuvieron que pasar décadas para que se comenzara a cultivar el trabajo vocal y es precisamente a finales del siglo XIX cuando se empieza a propagar el gusto por la ópera.

Poco a poco, la ópera ha ido ganando terreno en el repertorio de músicos y compositores colombianos, sin embargo, ésta no ha permeado significativamente todas las regiones del país. Por lo tanto, se hace necesario crear espacios en los que se realice un acercamiento a este género, para que desde el estudio de sus elementos musicales y las características propias de su carácter serio y bufo y, la audición de diferentes obras, entre otros, se puedan llevar a músicos en formación, detalles concretos que desde lo teórico y lo práctico permitan divulgar, motivar y dar continuidad al estudio de esta forma musical.

#### **1.4 TIPO DE ESTUDIO**

El estudio corresponde a un ejercicio investigativo de tipo documental que buscó indagar acerca de la Ópera en aspectos tales como, transformaciones, procesos, compositores, hechos pre-operísticos y forma de escritura, entre otros desde su carácter de Seria y Bufo. Es un trabajo experimental, en la medida en que la información recopilada y sistematizada fue el resultado de los aportes y conclusiones generados a partir de un espacio de encuentro académico denominado “Seminario de Investigación” en el que se trataron los aspectos anteriormente mencionados. Este seminario fue dirigido a los estudiantes de la cátedra de canto de la escuela de música de la Universidad industrial de Santander, con lo que se pretendió motivar el estudio del canto y un acercamiento a la ópera como género musical.

#### **1.5 ASPECTOS METODOLÓGICOS**

El proyecto propuesto en este documento ha sido desarrollado en 3 fases, las cuales se estructuraron de la siguiente manera:

La primera fase correspondió a la documentación y búsqueda de información relacionada con el objeto de estudio, así como también, a la selección y sistematización de dicha información para estructurar el seminario de investigación junto con sus sesiones y materiales.

En lo que puede considerarse una segunda fase, se continuó con la selección y sistematización de la información existente, para que a partir del conocimiento del material disponible, se seleccionaran los temas a estudiar.

Posteriormente se convocó a los estudiantes de canto de la Escuela de artes, en donde se les dio a conocer la estructura y metodología del seminario y se pactaron los horarios de trabajo conforme a la disponibilidad de tiempo de cada uno de los interesados. En esta primera reunión, se entregó el material a estudiar y los temas a investigar para las dos primeras sesiones.

Finalmente en la tercera fase, se organizó en un informe final que a manera de monografía, presenta las conclusiones y resultados de cada una de las sesiones y del seminario de investigación en general.

### **1.5.1 Recursos Físicos, Humanos y de Equipos**

Para la ejecución del presente proyecto, se requirió de un aula dotada con el mobiliario adecuado para las reuniones de trabajo y equipos y material audiovisual como video beam, televisor, DVD, equipo de sonido y computador. Así mismo, se contó con la participación de siete (7) estudiantes de Canto del programa de Licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander y la asesoría permanente de la directora del proyecto.

## 2. MARCO REFERENCIAL

### 2.1 MARCO CONCEPTUAL

#### 2.1.1 Seminario de Investigación: Origen y definición

El Seminario de Investigación<sup>2</sup>, como estrategia metodológica para la formación integral, tiene su origen en el siglo XVIII cuando en una Universidad Alemana, se quiso innovar y fusionar la investigación y la docencia para que de manera complementaria se formara a partir de la propuesta y ejecución de proyectos para la sociedad y no sólo a través de la denominada “cátedra”.

En la Universidad Industrial de Santander, el Seminario de Investigación se constituye en una modalidad de trabajo de grado aceptado por diferentes escuelas, entre estas, la Escuela de Artes – Música. En los lineamientos establecidos por la institución para tal fin, se define el seminario de investigación como: “un proceso reflexivo, sistemático y crítico que tiene como propósito fortalecer en el estudiante las habilidades requeridas en el manejo de la información y la comunicación para desarrollar investigación científica, valiéndose de la formación para el trabajo tanto personal como en equipo, y original sobre un tema específico. Asimismo busca iniciar el estudio de nuevos objetos de investigación de interés para la Escuela”.<sup>3</sup>

El seminario de investigación es una actividad de tipo académico con objetivos específicos de conocimiento que, en un ambiente democrático, propicia el espíritu investigativo, argumentativo y concluyente de los participantes.

---

<sup>2</sup> BRAVO SALINAS Néstor H. El seminario Investigativo. [En línea]. Disponible en: [http://www.uv.es/eres/archivos/sem\\_inves](http://www.uv.es/eres/archivos/sem_inves)

<sup>3</sup> Lineamientos para el Seminario de Investigación como modalidad para el desarrollo del proyecto de grado, [en línea]. Bucaramanga (Santander): Universidad Industrial de Santander, vicerrectoría académica, septiembre 2007. [en línea]. Disponible en: [http://www.uis.edu.co/webUIS/es/trabajosdegrado/documentos/Jul2\\_trabajos\\_grado\\_doc3.pdf](http://www.uis.edu.co/webUIS/es/trabajosdegrado/documentos/Jul2_trabajos_grado_doc3.pdf)

Entre los objetivos más importantes del seminario de investigación, se encuentran el proporcionar las herramientas necesarias para que en los participantes se genere un ambiente de investigación, en el que los conocimientos no sean solamente proporcionados por quien dirige el seminario, sino que cada asistente tome la responsabilidad de indagar por sus propios medios, el estudiante debe estar en la capacidad de escuchar y debatir las ideas de las otras personas.

En este tipo de trabajos es importante resaltar el papel activo de los participantes en la búsqueda de conocimiento, el trabajo en equipo en la consecución de los objetivos propuestos y la apertura al diálogo y la escucha.

La estructura del Seminario estará determinada por el o los líderes del mismo y se debe contar con la correcta distribución de las temáticas y materiales a abordar en cada sesión. De la misma manera, se debe asignar un espacio dotado de los medios y recursos necesarios para el desarrollo del mismo. Entre los actores, los participantes ejecutarán ciertos roles, cada uno con un grado de responsabilidad que aporta a la construcción colectiva de conocimiento.

Así mismo, contiene elementos como:

- **La relatoría:** Corresponde al relator, quien propondrá el tema a desarrollar durante la sesión. Su compromiso debe ser el de aportar al conocimiento de los demás mediante un estudio y una indagación concienzuda sobre el objeto de estudio. Durante la exposición el relator tiene a su cargo estimular la participación mediante actividades que involucren en forma didáctica la atención y el interés del grupo.
- **La correlatoría:** Consiste en la intervención del correlator, quien nutre y complementa la relatoría, es a su vez, quien mediante la exposición de su punto de vista, lleva a los participantes al debate.

- **La discusión:** Es el momento en el que se confrontan lo expuesto por la relatoría y la correlatoría con el fin de establecer conclusiones.
- **El protocolo:** Corresponde al documento en el que se consignan los asistentes, las actividades, la discusión y las conclusiones. Este documento se constituye en un elemento fundamental en la construcción del informe final.

## **2.2 MARCO DE ANTECEDENTES**

Dado que el “Seminario de Investigación” es una modalidad de trabajo de grado establecida por la Universidad Industrial de Santander, se hizo necesario consultar en la biblioteca institucional cuáles escuelas y qué proyectos figuraban en su catálogo bibliográfico. De esta búsqueda se pudo determinar que del total de proyectos bajo esta modalidad, el 85% corresponde a la escuela de Ingeniería mecánica, y las escuelas de Ingeniería eléctrica, industrial y de sistemas, participan con tan solo el 5%.

En lo que hace referencia a la facultad de Ciencias Humanas y en especial a la Escuela de Artes – Música, no se encuentra ningún proyecto registrado bajo esta modalidad.

## **2.3 MARCO LEGAL**

El presente proyecto reconoce como sustento normativo, las directrices establecidas a partir de la Constitución Nacional de 1991, la Ley 397 de 1997(agosto 7), por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la

Cultura y se trasladan algunas dependencias; y, la Ley 30 de Diciembre 28 de 1992, por la cual se organiza el servicio público de la Educación Superior.

De la Constitución Nacional es importante resaltar el Artículo 67<sup>4</sup> que habla de la educación como un derecho y de cómo ésta deberá proporcionar formación integral al individuo. Así mismo, los Artículos 70 y 71<sup>5</sup> responsabilizan al estado de gestionar y promover el derecho y acceso a la cultura y a la investigación como parte primordial en el desarrollo del conocimiento.

Estos artículos han sido desarrollados por la Ley 397 de 1997 y de ésta, se cita el Artículo 1, que en su numeral 10 reza: “El Estado garantizará la libre investigación y fomentará el talento investigativo dentro de los parámetros de calidad, rigor y coherencia académica”<sup>6</sup>.

La Ley 30 de Diciembre 28 de 1992, en el artículo 4° habla acerca de “la Educación Superior, sin perjuicio de los fines específicos de cada campo del saber, despertará en los educandos un espíritu reflexivo, orientado al logro de la autonomía personal, en un marco de libertad de pensamiento y de pluralismo ideológico que tenga en cuenta la universalidad de los saberes y la particularidad de las formas culturales existentes en el país. Por ello, la Educación Superior se desarrollará en un marco de libertades de enseñanza, de aprendizaje, de investigación y de cátedra”<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. Constitución Política. Bogotá: Red ediciones s. l. 200. p. 30.

<sup>5</sup> Ibid., p. 32

<sup>6</sup> COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. LEY 397 DE 1997 (Agosto 7) por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes con la Constitución política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. [En línea] Bogotá D. C.: Ministerio de cultura. s.f. [citado el 21 de octubre de 2010]. p. 1. Disponible en: [http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa\\_Conceptos\\_Comite\\_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf](http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf)

<sup>7</sup> COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 30 de 1992 (Diciembre 28). Por la cual se organiza el servicio público de la Educación Superior.. [En línea] Bogotá D. C.: Ministerio de cultura. s.f.[citado el 21 de octubre de 2010]. p. 1. Disponible en: [http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley/1992/ley\\_0030\\_1992.html](http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley/1992/ley_0030_1992.html).

Y finalmente el Artículo 19 que reconoce a las universidades que gestionan la investigación científica, y fortalecen en su interior la formación de profesiones interdisciplinariamente.

### **3. LAS CONCLUSIONES DEL SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN**

#### **3.1 EL CONCEPTO DE ÓPERA Y SUS ORÍGENES**

Ópera, es definida por la Real Academia de la Lengua como una palabra de origen italiano que hace referencia a “Obra teatral cuyo texto se canta, total o parcialmente, con acompañamiento de orquesta”<sup>8</sup>, también, se utiliza para denominar el género musical conformado por este tipo de obras.

La ópera hoy día es conocida como el género vocal de mayor trascendencia sobre la historia de la música, en ella se conjugan diferentes aspectos de las artes, entre ellos el teatro, la poesía, la música y las palabras convirtiéndola en un espectáculo que culturiza y entretiene.

Es de resaltar que la ópera, como todas las artes, estaba relacionada con los momentos socio-políticos por los que la Europa de finales del siglo XVII y XVIII estaba atravesando. En el Antiguo régimen, los monarcas ejercían el poder absoluto sobre la sociedad respaldados por la iglesia; a partir de este sistema, se evidenciaba la desigualdad civil representada en la concentración del poder en familias y dinastías sobre un régimen totalitario y tirano que buscaba el bienestar propio y que dejaba a los campesinos y gente del común sin beneficios y posibilidades, entre los cuales se encontraba la cultura. Por esta razón, las artes se gestaron por el poder absoluto y la hegemonía de los virreyes y para las clases dirigentes de la época.

---

<sup>8</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española.22 edición. [En línea] Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/>

En la segunda mitad del S. XVIII se presentaron una serie acontecimientos históricos y reformas sociales importantes que dieron lugar a la reunión de masas violentas que lucharon por el bien democrático, resaltando entre ellas la Revolución Francesa, que como lo menciona Xirau<sup>9</sup>, tales acontecimientos se constituyen en una sublevación que pone fin a las monarquías absolutas. A partir de este momento, la igualdad, la fraternidad y la libertad fueron motivos generadores de arte y estuvieron presentes en las temáticas musicales.

Sin duda alguna, el hombre del renacimiento tardío (1520-1564 aprox.) tenía una nueva concepción acerca de la música, se deleitaba en el entretenimiento que provenía de las fiestas cortesanas de carácter netamente profano, celebraciones que se llevaban a cabo dentro de los grandes banquetes que realizaba la nobleza en sus arquitectónicos recintos. Conmemoraciones, aniversarios y diversas ocasiones festivas, eran usualmente intervenidas por representaciones de obras obtenidas de la literatura clásica grecolatina, siempre acompañadas por música.

También, estos hombres fueron fuertemente influenciados y expuestos a la música religiosa polifónica, pues cantar a voces era la tradición que los enmarcaba y las melodías independientes solo se escuchaban ocasionalmente, por eso se puede afirmar que lo realmente importante en la época, era el desarrollo vocal colectivo. Es así como el *madrigal* según Hill<sup>10</sup>, ocupó un lugar muy significativo dentro de las formas musicales de este periodo, por ser una composición poética cantada a voces (regularmente a cuatro o cinco voces) en la que los cortesanos se unían para formar bellas melodías que impactaban a muchos e inspiraban a otros a crear polifonía. Esta forma musical fue perdiendo fuerza medida que la ópera iba ganando terreno y por ello, el madrigal es considerado como uno de los antecesores del nuevo género vocal.

---

<sup>9</sup> XIRAU, Joaquín. Obras completas. Escritos sobre educación y sobre el humanismo hispánico. Madrid, España: Edición de Ramón Xirau.1999. p. 374.

<sup>10</sup>HILL, Jhon Walter. La música Barroca. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 2008. p. 65.

### **3.1.1 El teatro griego: fuente de inspiración para el naciente estilo vocal.**

De otro lado, en Florencia un grupo de humanistas, poetas, músicos e intelectuales, a finales del siglo XVI, se reunieron con el fin de investigar y discutir acerca de las artes, esencialmente de la música y su desempeño dramático. Al parecer, sus reuniones gozaban de la más alta distinción<sup>11</sup>, empezando porque estos encuentros se realizaban en casa del Conde Giovanni Bardi, un banquero adinerado, en compañía de otros personajes famosos de la ciudad como, Caccini, Strozzi, Cavalieri y Vincenzo Galilei, padre del astrónomo Galileo Galilei.

Uno de los grandes intereses de este grupo<sup>12</sup>, se concentró en el teatro griego, ya que consideraban que la música se había tergiversado y alejado del principio de ser servidora de la palabra, por lo tanto atacan la polifonía que por su misma naturaleza, según ellos, obstaculizaba la comprensión de la palabra. El entusiasmo por el teatro griego los llevó a querer imitarlo, hastiados de las formas musicales existentes como el madrigal, pensaron en llevar al teatro nuevas representaciones con diálogos de temáticas amorosas, satíricas y llenas de sentimientos. Éste era un objetivo que, aunque todavía no estaba bien definido, permitió dar paso a lo que más tarde llamarían “Ópera” en música.

A pesar de los esfuerzos por hacer que el madrigal llegara a la altura de una acción dramática, que como principal regla del antiguo teatro griego: todas las partes debían estar conectadas entre sí por el mismo argumento, se encontró que su contexto carecía de los elementos primordiales para una verdadera representación teatral, básicamente no había relación entre la acción y el carácter, a pesar de intercalarse algunos textos hablados e improvisados por parte de los comediantes. El movimiento escénico era incompatible con la estructura de la polifonía y era claro que ésta, no era un estilo de música adecuado para el teatro.

---

<sup>11</sup>ALIER Roger. La historia de la ópera. Barcelona: Ediciones Robinbook., 2002. p. 26.

<sup>12</sup>ABROMONT Claude, MONTALEMBERT, Eugene. Teoría de la Música, una guía. Editorial: Fondo de cultura económica de España, S.L., 2006. p. 425.

Otra forma musical existente en el renacimiento era el *oratorio*<sup>13</sup>, el cual consistía en obras que ilustraban historias sagradas para voces solistas, coros y orquestas, esta forma también es considerada cercana a la ópera, dado el carácter expositivo del tema y su estructuración en partes (al igual que en la ópera), donde se describen las acciones de la trama y comentan lo ocurrido.

Todos los experimentos por hacer del nuevo género un serio legado de la musical vocal, se vieron encausados por una serie de pensamientos que se iban gestando a lo largo de una muy discutida y controvertida manera de provocar una catarsis musical desencadenada en un auténtico ejercicio dramático.

La Camerata Fiorentina como lo describe Hill<sup>14</sup>, estaba decidida a darle solución a todas estas situaciones; lo cierto era que desconocían cómo era el teatro cantado en Grecia por la poca o nula posibilidad de tener ejemplos escritos y mucho menos vistos, de modo que se valieron de la influencia del erudito más destacado de la Antigua Grecia durante esta época: Girolamo Mei, quien estudió el papel de la música de los griegos en el teatro y tenía muchas amistades en Grecia.

Mei llegó a varias conclusiones de la mano del grupo Fiorentino, entre algunas de ellas<sup>15</sup>: que el teatro era totalmente cantado y constaba de una sola melodía, que el ritmo estaba apoyado en la palabra, que el registro utilizado era reducido (agudo, medio y grave); que ayudaba a determinar el carácter y la expresión y la última pero no menos importante, que la música moderna no podía competir con la griega dado que en la polifonía suenan simultáneamente varias voces, y con ritmos diversos; por lo cual el efecto expresivo es nulo.

---

<sup>13</sup> RICHTER AUTOR, Lucas. Historia de la música. Barcelona, España. Ediciones: EDAF, s.a. 1980. p. 145.

<sup>14</sup> ALIER. Op. cit., p. 45.

<sup>15</sup> HILL. Op.cit., p. 40.

La idea que les causó mucha impresión entre sus conclusiones era el hecho de que el canto fuera individual y no colectivo, lo cual les llevó a realizar un ensayo interesante: escogieron a, una obra con las características más parecidas a lo que ellos imaginaban podría ser el teatro griego, para así comparar cada detalle de lo que comprendería una acción individual. De esta manera la Camerata logró ubicar en escena una nueva forma de teatro cantado, tomando un texto nuevo de inspiración clásica (que nada tenía que ver con obras teatrales griegas existentes), al que debía adaptarse una música nueva, para así poner en música una obra teatral o sencillamente, hacer Ópera.

Como consecuencia de esta iniciativa por parte de la Camerata, surge la primera ópera puesta en escena llamada *Dafne*<sup>16</sup>, con música de Jacopo Peri y poema de Ottavio Rinuccini, que al parecer no tuvo mucha acogida. Sin embargo, la Camerata sigue escribiendo para presentar sus obras en eventos y festividades de la corte. Evidentemente los que podían acceder a este tipo presentaciones eran los aristócratas Florentinos, en especial la corte de los Medici, quienes fueron los que costearon este espectáculo en un principio. Como resultado de un nuevo encargo de la burguesía, surge *Euridice* con texto del poeta Rinuccini y música de Jacopo Peri, este nuevo título impactó el día de su presentación, sin embargo se ha señalado<sup>17</sup> que careció de madurez, de acuerdo al desarrollo posterior del género.

El concepto que siempre había tenido la Camerata florentina desde los inicios de la ópera, era que la música debía prestar un realce al carácter ya los sentimientos del texto literario, tal y como ellos imaginaban que sucedía en el teatro griego. A pesar de las críticas de debilidad del género, en esta época Euridice, llamó fuertemente la atención en la corte florentina, los invitados de honor quedaron

---

<sup>16</sup> ALIER. Op. cit., p.41.

<sup>17</sup> Ibid., p. 28.

sorprendidos y estupefactos ante tal muestra y fue así como no se hizo esperar que estos eventos se extendieran a lo largo de las ciudades Italianas.

### **3.1.2 La ópera: Espectáculo público para todas las clases sociales.**

Cuando la ópera se arraiga en Venecia en los años 1630 se generan acontecimientos que empezarán a cambiar su rumbo, pues hasta el momento, la ópera había sido un espectáculo exclusivo de las cortes nobiliarias, los religiosos y mandatarios políticos de aquel entonces, quienes asumían todo el costo del espectáculo.

Como en todos los tiempos Venecia era una ciudad con un largo reconocimiento teatral, la comedia del arte hacía parte de una tradición que los convertía en una de las grandes potencias teatrales en el mundo. Gracias a esa receptividad, la ópera fue recibida con muy buenos ojos para los venecianos, alcanzando un favorable éxito para el emprendedor Francisco Manelli<sup>18</sup> (1595-1667), quien habiéndose trasladado a Venecia presentó una ópera suya titulada “Andrómeda”. Ya que el espectáculo había sido una idea suya, se dio a la tarea de buscar un pequeño teatro en el que la entrada fuera pública, pero a cambio los asistentes debían pagar por la función.

De este modo comienzan a suscitarse notables y significativos cambios respecto a la forma de representación de este naciente estilo vocal y, Manelli se convierte en el primer compositor que busca independizarse de los antojos de los grandes e imperantes monarcas. La ópera a partir de estos momentos pasó a ser un espectáculo comercial, lo que demandaba transformaciones en el proceso de la misma y, como todo tiene su límite, había llegado el momento en que los espectáculos de ópera fueron desplazados de los palacios de los virreyes hacia los teatros públicos, puesto que ellos ya no alcanzaban a cubrir los enormes

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 36.

gastos que ésta demandaba. Es así como la ópera comenzó a llegar a todas las clases sociales, lo cual, con el paso del tiempo, exigiría asumir los retos de la sociedad, los cuales incidirían directamente en su lenguaje.

A principios del siglo XVIII como lo explica Alier<sup>19</sup>, la escena operística era apreciada dentro de una atmósfera difícil de aceptar en nuestros tiempos, pues informalmente se desarrollaban actividades de tipo social donde el público hablaba, bebía, comía, fumaba, comerciaba, los hombres cortejaban a las mujeres; nada parecido al teatro de hoy día. El público se aquietaba solamente cuando las *prima donna* o los *castrati* cantaban sus complejas arias llenas de majestuosidad y virtuosismo; este escenario, era sin lugar a dudas carente de solemnidad y respeto, lo cual llevó al género, a ser reconocido como un espectáculo casi informal, de entretención y encuentro social para todo el pueblo, no había lugar para pensar en la acción dramática de la obra, pues éste era un término desconocido; sin embargo y a pesar del contexto, la ópera trascendió con el pasar del tiempo.

### **3.2 UNA ÓPERA RECARGADA Y SUS REPERCUSIONES**

Los *castrati*<sup>20</sup> y las *prima donna* o primeras damas eran un elemento primordial en el melodrama serio. Los primeros, eran cantantes varones dotados de una voz esplendorosa, a los que se les practicaba la castración antes de llegar a la adolescencia para poder conservar intacto su registro soprano y, las *prima donna*, cantantes femeninas encargadas de interpretar los papeles principales, (ubicadas casi siempre como sopranos), eran figuras musicales que subordinaban a los mismos compositores a escribir según su extensión y ornamentación vocal, convirtiéndose estos a su vez en grandes artífices de una calidad vocal admirablemente excepcional, pues dadas las habilidades técnicas de estos

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 70.

<sup>20</sup> Ibid., p. 46.

cantantes, los compositores se veían en la obligación de componer música vocal cada vez más compleja.

Ibergaray<sup>21</sup>, indica que la mayoría de los castrati recurrían a esta práctica por voluntad propia, aunque algunos eran inducidos por sus parientes más cercanos; lo cierto era que tenían a su favor la ventaja de desarrollar su voz al potencial máximo. El Castrati más famoso de la historia de la música vocal fue Carlo Broschi, también llamado Farinelli, quien llevó su virtuosismo a los más celebres teatros, destacándose como el músico mejor remunerado de su época, además de contar con los más altos privilegios.

Tras los eventuales cambios en el desarrollo de la ópera, se resalta el hecho de que ésta comienza a entenderse de una forma totalmente distinta: el público paga por función y se genera un espacio democrático para aquellos que antes como invitados solo juzgaban, pues ahora tendrían todo el derecho de opinar y exigir acerca de lo que querían ver. Los nuevos asistentes exigieron escenas cómicas dentro de las óperas, dado que en un principio sólo se incluían actos serios y el público empezaba a aburrirse de los argumentos con historias mitológicas.

Ya a estas alturas la ópera se había convertido, de acuerdo con Phillip “en un estilo artístico convencional que no dependía de la sucesión de acontecimientos narrativos en una secuencia dramática, sino de la alternancia de recitativos y arias dictadas por las diversas tipologías vocales del momento”<sup>22</sup>.

A pesar de los excesos; los castrati y las prima donna, sin lugar a dudas ofrecían un espectáculo sin precedentes, pero se olvidaban de la verdadera expresión

---

<sup>21</sup> IBERGARAY, Sara. El Barroco musical: Material didáctico para 2º bachillerato. Madrid, España. Editorial Visión Net. p. 195.

<sup>22</sup> DOWNS G. Phillip. La música clásica, La era de Haydn, Mozart y Beethoven. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1998. p.95.

dramática, circunstancia que poco a poco fue ocasionando inconformidad en el público, siendo los principales inversionistas de ese momento.

### **3.2.1 La importancia del drama y las consecuencias del convencionalismo**

En esta etapa los compositores se preocuparon por retomar el contenido dramático en las óperas, ellos veían la importancia de afectar los sentimientos de los oyentes explotando la expresividad del sonido, los registros de las voces, los contrastes de los tiempos, las disonancias, y exigían que el público fijara su atención más allá de las situaciones de momentos, buscando con esto, una mayor unidad artística.

Para aceptar un drama real como la vida misma, el argumento debía obedecer a ciertos parámetros, por ejemplo, se debían conservar las tres unidades requeridas como reglas del teatro clásico, para ir en dirección a una verdadera acción dramática. Estas unidades dramáticas, son:<sup>23</sup>

- **Unidad de tiempo:** El argumento debía desarrollarse durante un tiempo determinado. Si la escena acontecía en un día, la acción no podía prolongarse en un tiempo ilimitado.
- **Unidad de acción:** Solo debía desarrollarse un conflicto o situación, pues dos contextos son imposibles de asimilar al mismo tiempo y en el mismo espacio. El argumento debía ser uno y estar en función de un número limitado de personajes.
- **Unidad de lugar:** El drama debía desarrollarse en un lugar único y concreto con la ambientación ideal para llevar a cabo la acción. Las filosofías dramáticas de la Antigua Grecia eran modelos ejemplares para tomar en cuenta.

---

<sup>23</sup> GOMEZ GARCIA, Manuel. Diccionario Akal de Teatro. Madrid, España: Ediciones Akal S. A., 1997, 2007. p. 851.

Era claro que para los griegos y para Aristóteles era importante que entre los espectadores se generara una catarsis o purificación; estos debían salir del teatro siendo mejores seres humanos. El fin primordial y único del drama radicaba en llevar al público a razonar sobre su comportamiento frente a la sociedad. La sabiduría natural y el equilibrio eran pilares que fundamentaban la acción.

Entre las temáticas que caracterizaban el drama serio, se encontraban las historias de los héroes míticos o alegóricos de la Antigua Grecia; la fidelidad, el valor, la piedad y el sacrificio, entre otros, eran virtudes que describían cada personaje. Downs<sup>24</sup> los describe como estereotipos que responden a una especie modelo, fácilmente reconocibles y con descripciones concretas, limitados en argumentos y roles, delimitando así, la acción individual. Estos personajes solían reaccionar antes que actuar y eran víctimas de los personajes principales controlados por las mismas historias. En otras palabras, eran estereotipos sociales, más que personas de carne y hueso.

La tragedia griega era el punto de partida para los compositores que querían regresar a la naturaleza misma del acto teatral, se necesitaba volver a los planteamientos de la camerata florentina. El verdadero significado de la lección moral se había perdido entre las desmedidas ganas por figurar como cantante de la época, una vez más como ha sucedido a lo largo de los tiempos en las esferas y cúspides de los más grandes estilos musicales, se ha buscado un fin propio; situación que intranquilizó a los literatos próximos a esa época.

Era la acción teatral el camino que encontraba el público para desahogar sus debilidades y falencias como seres humanos, provocando en ellos, emociones

---

<sup>24</sup> DOWNS. Op. cit., p.101.

purificadoras de temor y piedad. Ciertamente este era el fin de la tragedia clásica,<sup>25</sup> que iba más allá de la creencia y del temor a sus dioses.

Para los libretistas de esta generación, tenía gran valor este tipo de lección moral que debía acompañar cada historia; los conflictos del argumento surgían de la fuerza del amor, único factor que podía perdonar las infidelidades, el sentido del deber, las traiciones, la mentira, que en definitiva, servirían de grandes retos para superar y entender que el amor va más allá de los obstáculos; estos escenarios pretendían dejar una lección moral.

Como lo expuso Parker<sup>26</sup> la fama del libretista *Apostolo Zeno*, quien se consideró en su tiempo un buen escritor de libretos de ópera y quien puso en práctica las unidades de Aristóteles pasó a ser destronado por *Pietro Metastasio* (1698-1782), un libretista con una brillantez excepcional. Metastasio pasó a ser el más famoso de su época, pues le dio mucha relevancia a la moral, la cual estableció como punto de partida para que sus colegas escritores llegaran a imitarlo. Los vínculos esenciales que contienen las historias de sus libretos, son destacados sobre todo por las virtudes de amistad, lealtad, y heroísmo; como resultado de esta nueva vida teatral y operística, empezó a reducir al mínimo el reparto en sus libretos y a desaparecer los personajes cómicos que rompían con la acción y el concepto dramático serio, fue así como las nodrizas, criados, militares y fanfarrones, terminaron su ciclo en la ópera seria.

Con estos dos libretistas se consiguió ver la ópera seria desde una perspectiva sensata y equilibrada. Las críticas que identificaron este periodo de excesiva ornamentación vocal, personajes estereotipados, argumentos complejos, elementos de comicidad; fueron eliminándose de modo que ya no se hacía teatro

---

<sup>25</sup> CUKIER, Rosa. Palabras de Jacob Levy Moreno. Vocabulario de citas del psicodrama, de la psicoterapia de grupo, del sociodrama y de la sociometría. Brasil: Editora Ágora, 2005. p. 46-47.

<sup>26</sup> PARKER, Roger. Historia ilustrada de la ópera. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998. p. 53.

musicalizado para que estuviera en función de los cantantes, sino que se hacía ópera que estuviera en su máxima expresión subordinada al drama. Cada vez más compositores se sumaban a estos nuevos ideales e intentaron volver a sus principios.

Hasta este momento, todos los libretos operísticos que eran utilizados por los compositores fueron complejamente estructurados, los personajes cómicos que habían sido empleados por otros compositores como Scarlatti, deformaban el concepto de la unidad dramática. *Apostol Zeno* (1668-1750) fue uno de los que aplicó la simplificación del argumento y el correcto uso de las unidades Aristotélicas, pues “sus libretos se ajustaron a lo que entonces se consideraba “buen gusto”, siendo así lo más fieles posibles, al pasado grecolatino”<sup>27</sup>. Indiscutiblemente con las convenciones aristotélicas se intentó dar una imagen de credibilidad a la situación teatral, y aunque en unas épocas funcionó más que en otras, algunos autores optaron por ignorarlas.

La estructura de la ópera sería también se caracterizaba por sus convencionales *recitativos* y *arias*. **El aria** siendo única y exclusivamente para voz solista, en la cual el personaje podía comentar algún aspecto del drama, y llamada especialmente a contrastar con el recitativo; era la encargada de unir el texto con el sentimiento y la dureza con la improvisación.

Según Pajares<sup>28</sup>, la ópera italiana ya a finales del S. XVII y principios del S. XVIII ofrecía dos tipos fundamentales de aria:

- *Aria bipartita*: Divida en dos partes como su propio nombre lo indica A-B con un movimiento que a menudo de A pasaba de tónica a dominante y en B de dominante a tónica; ya que B era una variante de A, solía servir como un carta de presentación de los principales personajes de la ópera.

---

<sup>27</sup> ALIER. Op. cit., p. 55.

<sup>28</sup> PAJARES ALONSO, Roberto L. Historia de la música en 6 bloques, bloque 2: Géneros musicales. Madrid, España. Editorial Aebius. p. 215.

- *Aria da capo*<sup>29</sup>: Una de las principales formas que se consolida también a lo largo de estos dos siglos, caracterizada en el S. XVII por ser breve y de metro simple; ejemplo de tales se encuentran en las obras de Cavalli y Carissimi, las cuales consistían en dos secciones seguidas de la repetición de la primera.

Ya en el siglo XVIII, las duraciones de éstas, fueron considerablemente extensas, de estructuras mucho más trabajadas, donde la sección A incluye una modulación de la dominante a alguna tonalidad antes de ir a la tónica, dividida igualmente en tres secciones A-B-A. La primera parte (A), inicia con una introducción instrumental, a menudo muy utilizada por Scarlatti, la segunda parte (B), la central, un poco contrastante respecto a la primera parte(A), la tercera parte (A) es la repetición de la primera(A), pero más ornamentada por la voz con variación en sus dinámicas y agilidades, en esta parte el cantante debía ejecutar toda serie de adornos que considerara apropiados para su lucimiento.

Esta forma se convirtió en un componente básico de la ópera seria. Su convencionalismo estricto estaba basado en la teoría de las afecciones o doctrina de los afectos, que decía que cada sentimiento (tristeza, alegría, coraje, pasión, entre otros) debía ser tratado separadamente en cada aria, es así como cada personaje en el escenario reflejaba, como lo describe Downs<sup>30</sup>su condición emocional y expresiva, que daría como resultado, la clasificación de las arias según los contextos típicos del argumento, por ejemplo:

- *Aria di bravura*: Especial para expresar pasión, venganza y victorias, dada su rapidez y virtuosismo, pero en especial compuesta para complacer al cantante en la exhibición de ciertas habilidades.

---

<sup>29</sup> ALIER. Op. cit., p. 58.

<sup>30</sup> DOWNS. Op. Cit., p. 99.

- *Aria di mezzo carattere*,<sup>31</sup> con tempos moderados donde se articulan sentimientos de ternura, dolor, intimidad y amor.
- *Aria cantábile*: Lenta y lírica, especial para referir ternura, además de dar al cantante la oportunidad de exponer al más alto nivel todos sus poderes, sin delimitar sus atributos.
- *Aria parlante*: En esta, el cantante se ve limitado a hacer los ornamentos estrictamente necesarios, tampoco permite notas largas dado su potencial de agitación. Su energía es proporcional a la violencia de la pasión que se expresa a través de ella.

A la declamación musical que expresa la acción de la ópera se le llama **recitativo**, en cuanto al desarrollo tonal no se exige escribir sobre una tonalidad en particular, modula cuando se quiera y se termina de la manera más conveniente al recitativo, en lo posible se cuida de mantener y darle relevancia al lenguaje hablado para que por su misma naturaleza cumpla con los requisitos mínimos musicales.

Entre los diferentes estilos de recitativo se encuentran algunos destacados, el *recitativo secco*, *el acompañado* y *el expresivo*. El recitativo *secco*<sup>32</sup>, hace alusión fundamentalmente a que la voz se oyera prácticamente sola, apoyada por acordes de un clavecín, instrumento que acompañaba sobre armonías explícitas con un bajo continuo que insinuaba una tonalidad. Durante el recitativo *secco* se desarrollaba la acción del argumento que tanto carácter le daba a la obra, en términos italianos *secco* hace alusión a recitativo falto de expresividad.

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 99

<sup>32</sup> ALIER. Op. cit., p. 60

*El Recitativo acompañado*, de acuerdo con Pajares<sup>33</sup>, se reservaba para las escenas culminantes del drama, era allí cuando la orquesta irrumpía con impresionantes y conmovedoras interpretaciones con el fin de dramatizar las situaciones de tensión. Estas enérgicas intervenciones reforzaban el cambio rápido de emoción de los diálogos y determinaban las frases de los cantantes.

El Recitativo *expresivo*<sup>34</sup> es mucho menos libre que el *secco*, resultado de la intervención de las diferentes partes instrumentales que con mucha más acumulación y un gran interés por la orquesta, exigen una coloratura de contrastes más intensa entre la voz que declama y la orquesta que acompaña, el interés musical está en la orquesta, pero ésta se encuentra completamente subordinada a la expresión del texto cuyo gran artífice es la voz.

Paralelamente al desarrollo de la ópera seria en Italia y en Francia, se dio un nuevo subgénero de la ópera que poco a poco tomaría fuerza y se posicionaría entre los estilos de música vocal, la ópera Bufo. Este subgénero ha trascendido hasta hoy, gracias a sus grandes representantes, de los cuales se hablará más adelante.

### **3.3 LA ÓPERA BUFA EN EL BARROCO**

En cuanto al origen de la ópera bufa es difícil indicar la fecha exacta de su nacimiento, lo cierto es que entre los actos serios de la ópera barroca ya había personajes cómicos que de algún modo proporcionaban una puerta de entrada para que años más tarde se radicara éste, como un subgénero de la ópera más modesto.

---

<sup>33</sup> PAJARES ALONSO. Op. cit., p. 149.

<sup>34</sup> SCHONBERG, Harold C. Los grandes compositores, (I) de Claudio Monteverdi a Hugo Wolf. Barcelona, España: Ediciones Robinbook. 2004. p. 85.

Según Alier<sup>35</sup>, la escuela napolitana, llamada también la academia de los compositores de la edad de oro de la ópera cómica del siglo XVIII, destaca a Francesco Provenzale (1627-1672) como uno de sus prolíficos representantes, a quien se le debe el formato de los modelos que después se conocerían como ópera napolitana, en otras palabras calificado como su fundador. Fue nombrado como maestro de capilla en varias ocasiones y director de cuatro conservatorios de reconocida trayectoria en la Nápoles de esa época, estos serían algunos de los cuantiosos oficios de altura que lo destacarían. Quizás el poco reconocimiento del que goza Provenzale se debe a que nació al mismo tiempo que otras mentes brillantes como Monteverdi y Scarlatti, ciertamente el prestigio de éstos opacaron su carrera.

Se piensa que la innovación en la música es uno de los pilares para promulgar nuevos estilos, es aquí donde Scarlatti entra a desarrollar un papel importante que le permite, aunque no sea el fundador de la escuela, ejercer un protagonismo que lo postula como principal figura. Por el contrario, Provenzale se encargó de traer a Nápoles y difundir el estilo ya existente. En la actualidad se conoce de él un título que tiene carácter bufo: *Los ciavo di suamoglie*<sup>36</sup> (El esclavo de su mujer), obra que deja claridad de los antecedentes existenciales no legítimos de la ópera bufa, siendo además su única obra reconocida.

Después de Scarlatti la ópera napolitana entró en un intenso desarrollo, el “desinterés” por la ópera seria había llegado para los napolitanos, pues ésta se había convertido en un concierto vocal que incluía una larga cadena de arias a una o dos voces.

En este punto, como se había mencionado anteriormente, es cuando se hace aún más evidente hablar de aquellos concertistas que empleaban el arte como una forma de desahogar su vanidad. La música se apartó del sentimiento; gorjeos y

---

<sup>35</sup> ALIER. Op. cit., p. 45.

<sup>36</sup> Ibid., p. 55.

ejercicios magistrales vocales eran la inspiración superficial que causaba en los oyentes una concepción superflua del drama. El público poco se interesaba en el argumento de los dramas, centrando toda su atención sobre el cantante y, el coro, como uno de los elementos de peso en la ópera de los inicios, perdió su importancia y comenzó a intervenir pocas veces y sólo con el fin de darle tiempo al cantante para descansar.

Muchos factores permitirían que la comedia lírica se estableciera legítimamente. En Venecia<sup>37</sup> por otro lado, había empresarios teatrales atentos en complacer al público, que no mostraban ningún tipo de interés en las historias mitológicas y menos sobre temáticas de las remotas tradiciones grecolatinas. Eran personas de clase modesta, conocedoras y fieles al melodrama, pero ya cansados de los excesos y del argumento un tanto aburrido de la ópera barroca.

Alrededor de 1715, Nápoles, una de las ciudades italianas más reconocidas operísticamente, proporcionó un puente entre lo serio y los bufonesco, renació un gusto por el tipo de teatro cínico y a veces imitador de la ópera seria, que no solamente agradaba a gente modesta, sino a todo el público en general. Escenario que llevó a Escarlata a incluir dentro de su producción, que generalmente era seria, un título bufo, llamado, *Il trionfo dell'onore*<sup>38</sup> (El triunfo del honor), 1718.

Como bien se ha referido anteriormente, a medida que la ópera seria se iba despojando de elementos propios de la comedia, la ópera bufa se vería obligada a buscar su camino. El público quería encontrar en la ópera de estos tiempos un ingrediente diferente al que todos estaban acostumbrados, buscaban en los escenarios, comedias<sup>39</sup> que los hicieran reír y disfrutar de un momento agradable. La aristocracia era uno de los grupos sociales más criticados por la farsa y la superficialidad que produce muchas veces la posición social; si bien es cierto que

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 35.

<sup>38</sup> Ibid., p. 62.

<sup>39</sup> Ibid., p. 70.

la clase baja les debía un alto respeto, esa admiración tenía sus condiciones, dado que muchas veces eran víctimas de la afrenta totalitaria.

Indiscutiblemente tanto a las familias adineradas, como a las de menos o nulo renombre, les sucedían los mismos eventos de la vida cotidiana, esto permitía que se rompieran poco a poco los estigmas de los imperantes absolutistas, que al mismo tiempo provocaban en los espectadores una especie de sarcasmo burlón. Como habría de esperarse, la reacción de los cortesanos no fue la mejor, pues se sentían vilmente ofendidos. Este estilo fue desarrollándose gradualmente, gracias a un público más democrático que crecía y se hacía más fuerte.

Efectivamente son muchas las situaciones a las que se le atribuye la gestación de la ópera bufa, pero según Danizeau<sup>40</sup>, una de ellas es a la que más se le imputa el mérito: al **Intermezzo**. Como su nombre lo indica, el **intermezzo**, conocido también como *intermezzo* en italiano y que en español traduce intermedio, se introducía en medio de la ópera principal; que generalmente estaba dividida en tres actos, razón por la cual el *intermezzo* se dividiría en dos partes.

Cada acto contenía recitativos, una o dos arias y un dueto final. Estas arias eran extensas textualmente a diferencia de la ópera seria porque la música era silábica, rápida y declamada, por lo tanto necesitaba más palabras que el estilo galante serio. Entre otras de las características propias del *intermezzo* se encuentra la de los protagonistas cantando con sus voces naturales, puesto que las estrellas del canto de la ópera principal no tomaban parte en el *intermezzo*. Aparte de los dos personajes que cantaban, ocasionalmente, participaban uno o dos que no cantaban, normalmente como sirvientes del personaje principal.

---

<sup>40</sup> DANIEZEAU, Gerard. Los géneros musicales, una visión diferente de la historia de la música. Barcelona, España. Ediciones: Robinbook, s. l. p. 91.

De igual forma que en la ópera seria, según Downs<sup>41</sup> en los intermezzos se encuentran personajes estereotipados, los cuales ignoran los componentes dramáticos fundamentales de la comedia y la tragedia. “La comedia enseñaba a través del rechazo”<sup>42</sup>; entre el personaje y el público había una retroalimentación, conducida a una reflexión en la que el espectador se veía en la necesidad de reconocer sus propias fallas. Generalmente, ni el género cómico o serio retrataban personajes reales; su propósito era, más bien, personificar características humanas universales, siendo estos convencionales desde su forma de vestir hasta su forma de hablar. Los argumentos de estas comedias habitualmente trataban sobre aventuras de enamorados, que describían siempre sucesos de la vida cotidiana.

Muchos de estos personajes convencionales se encuentran también en el intermezzo, la típica pareja de enamorados que sufren desgracias y amarguras antes de conseguir unirse felizmente; servidores masculinos, astutos y criticones, entre otros.

El intermezzo cómico de 1720 utilizó un tipo de comediantes que procedían del arte popular improvisado de la *commedia dell'arte*<sup>43</sup> (comedia del arte), una forma de teatro que comenzó en Italia y finalmente alcanzó toda Europa.

La empatía que el intermezzo logró conseguir con el público fue determinante; las situaciones y los personajes se convirtieron en ejemplares, los contextos en los que se sumergían los protagonistas disfrazados hacían alusión a la vida de todo tipo de historia de comedia humana.

---

<sup>41</sup> DOWNS. Op. cit., p. 101-102.

<sup>42</sup> Ibid., p. 101

<sup>43</sup> PAJARES ALONSO. Op. cit., p. 154.

La Comedia del arte, fue conocida en Nápoles como un entretenimiento teatral en el que se daba lugar a la improvisación. Este tipo de comedia, se basó en mostrar en un escenario fijo las habilidades de improvisación de los actores profesionales, quienes solían interpretar el mismo personaje por el resto de su vida.

En lo que se refiere a la improvisación, herramienta indispensable en la comedia del arte, la ópera cómica no podía por definición parecerse, por razón de su propio argumento; sin duda alguna la ópera bufa le debe gran parte de su éxito a este género del arte teatral.

### **3.3.1 Giovanni Battista Pergolesi y la Serva Padrona**

En 1733 se estrena en el teatro San Bartolomeo de Nápoles el intermezzo más famoso de Giovanni Battista Pergolesi: *La serva padrona*, proveniente de la comedia del arte.

Como lo refiere Richter<sup>44</sup>, Pergolesi nació en Jesi, cerca de Ancona, Italia, en 1710. Violinista y compositor considerado niño prodigio, a pesar de haber muerto a los veintiséis años de edad, su producción es abundante y variada. Se desarrolló como maestro de capilla de varias cortes de nobles famosos, quienes le permitieron moverse rápidamente y darse a conocer como compositor. Fue el primero en dejar un modelo perfecto de la ópera bufa temprana, con sus características básicas retratadas en argumentos sencillos y una concepción cómica traída desde las convenciones del teatro informal.

Su obra maestra indiscutiblemente fue: *La serva padrona* (La criada patrona). Considerada el intermezzo que le abre las puertas a la ópera bufa, estructurada en dos actos y presentada en los intermedios de la ópera seria principal *Il prigionier*

---

<sup>44</sup> RICHTER AUTOR. Op. cit., p. 160.

*superbo*<sup>45</sup> (El orgulloso prisionero), estrenada en 1733 y con muy poca acogida por parte del público.

Por el contrario, *La serva padrona* conquistó el corazón de los napolitanos, de manera que hubo la necesidad de que se separará y empezara a mostrarse como un género que tomaba vida propia y que auguraba una gran expansión por toda Europa. De acuerdo a Pajares<sup>46</sup>, lo atractivo de esta comedia radicaba en que cualquiera de sus personajes podía identificarse con el público, una astuta criada y un señor que envejece; estos dos personajes y un actor mudo hacen de la arias y recitativos, melodías frescas que se unían en gracia y comicidad con un argumento doméstico, cotidiano y burgués. La fama de este intermezzo no tardaría en extenderse por todos los teatros de Italia, *la serva padrona*, estaba de moda.

Es importante resaltar el papel femenino en los intermezzos, quienes seguían el prototipo de Culumbina<sup>47</sup>, una de las protagonistas de la comedia del arte, siempre joven, bella y avispada; usualmente campesina o sirvienta, segura de sí misma, confiada de su astucia y su hermosura, valiéndose de argumentos y trampas para conseguir lo que se proponía. Estas muchachas buscaban casarse con un hombre viejo y adinerado para así quedarse con su fortuna, los fracasados viejos terminaban cayendo y siendo presa de la víctima, había llegado el momento en que las mujeres tomaran provecho de las situaciones, contrario a épocas anteriores donde ellas eran las sufridas y engañadas por los viles hombres que con sus mañas les arruinaban la vida; era el momento preciso para que el hombre viviera en carne propia las desgracias, de las cuales las dama serán siempre víctimas.

---

<sup>45</sup> ALIER. Op. cit., p. 69.

<sup>46</sup> PAJARES ALONSO. Op. cit., p. 153.

<sup>47</sup> DOWNS. Op. cit., p. 102.

El uso del disfraz es típico en las tramas de los intermezzos, los actores pasaban una buena cantidad de tiempo intentando mostrar al público algo que no eran.

“Se ha dicho con frecuencia que el intermezzo es, a su manera, un género tan estereotipado como la ópera seria, pues sus personajes son también estereotipos que no reflejan humanos de carne y hueso”<sup>48</sup>.

### **3.3.2 La ópera francesa en contraposición a la italiana**

Fue en el siglo XVII cuando se intentó exportar la ópera italiana a las cortes francesas dado que el estilo serio se había difundido por toda Europa con un éxito rotundo. Según Alier<sup>49</sup>, muchos compositores italianos pretendían llevar su ópera a los franceses, sin contar con la repercusiones que esta iba a causar. Pier Francesco Cavalli, compositor y cantante italiano, intentó con sus óperas conquistar el corazón de los parisienses; lastimosamente, lo que hizo, fue causar inconformidad y molestia, debido al idioma y a las exigencias en cuanto a la forma teatral; los franceses no estaban dispuestos a abandonar sus tradiciones; siendo éste uno de los sellos que los había identificado por cientos de años.

Algunos compositores nativos estaban dispuestos a tomar las medidas necesarias para que su ópera no fuera deformada, pues para los franceses una de las desventajas que tenía la ópera italiana, tenía que ver indudablemente con el idioma; la lengua italiana era demasiado distante para que hubiese un nivel mínimo de comprensión.

Los castrati aunque muy populares en algunos países de Europa, nunca llegaron a ser del todo aceptados en Francia. Las óperas francesas se escribían para sopranos, contraltos, bajos y tenores, de acuerdo al personaje y acorde al dramatismo de la obra.

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 101

<sup>49</sup> ALIER. Op. cit., p. 62-64.

En este contexto aparece un joven compositor florentino llamado Giovanni Battista Lully<sup>50</sup>, (1632-1687) quien logró ajustar el género a la costumbre francesa e hizo ciertas adecuaciones de estructura, permitiendo así la conservación del tradicionalista estilo francés. Sin duda alguna se hizo famoso, sus obras habitualmente eran de contenido mitológico, adoptó la forma lento-rápido para la obertura sus óperas, sus arias eran más cortas, ya que las italianas eran muy extensas, y causaban molestia en los parisinos, utilizó un recitativo adecuado a la tradición francesa, siendo este uno de los grandes legados de Lully; también usó una orquesta mucho más rica y un coro que le diera dramatismo al argumento, pero que no interfiriera en la escenografía y coreografía del ballet, puesto que éste no podía faltar en el desarrollo de la puesta en escena.

Simultáneamente a la expansión de la ópera francesa cortesana caracterizada por Lully, floreció en París un tipo de ópera popular, la ópera cómica; que de alguna manera tenía mucho que ver con la ópera bufa italiana, ésta estaba basada en fragmentos de teatro sencillo y fusionada con algunas arias breves de tono siempre jocoso donde se trataban temas de la vida cotidiana. En medio de esta atmósfera se crearon ciertas tensiones, que darían un vuelco inesperado a la ópera francesa.

Había llegado el momento en que la *Serva Padrona* se estrenara nuevamente, esta vez en París en la *Academie Royale de Musique*, originando grandes enfrentamientos entre el género jocoso italiano y el francés, situación que desató la llamada *Guerra de los Bufones*<sup>51</sup>, entre ellos, un grupo encabezado por enciclopedistas y J.J. Rosseau, quienes estaban a favor de los intermezzos cómicos italianos, y el otro bando encabezado por Lully, quienes estaban de lado de la ópera cómica francesa. Esta guerra terminaría dos años más tarde con la

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 64.

<sup>51</sup> ANDRES, Ramón. Mozart su vida y obra. Barcelona, España: MC Producció Editorial, 2006. p. 85.

expulsión de la compañía Italiana de Paris; de esta forma la ópera seria francesa había ganado la batalla.

Se observa claramente cómo el intermezzo fue extendiéndose por toda Europa, infortunadamente con algunos inconvenientes como se mencionó anteriormente. No obstante, gracias a estos entornos se permitió un escenario libre para que este género que apenas estaba floreciendo, se radicara y se independizara de una vez por todas. Probablemente muchos compositores no le apostaban a esta forma musical, quizás desmeritándola o rechazándola, sin embargo y para sorpresa de muchos, sería empleada por grandes y famosos maestros de la música en la historia, quienes progresivamente la perfeccionarían y la adaptarían a su propio estilo, como se conocerá más adelante.

Según lo describe Down<sup>52</sup>, la ópera seria seguiría protagonizando los espectáculos, tanto en Italia como en Francia, pero poco a poco, se iba convirtiendo en un espectáculo exclusivamente aristocrático, adecuado para celebraciones de ocasiones especiales, más que un producto meramente comercial.

### **3.4 LA ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO**

Para contextualizar la ópera dentro de la corriente clásica musical, es substancial recordar cómo los aspectos del historial socio-político de la época repercutieron directamente en el enfoque musical que se abrió paso en este periodo.

Unos de los movimientos que logró darle fin a las monarquías absolutas, escenario por el que estaba atravesando Europa a finales del siglo XVIII, fue la

---

<sup>52</sup> DOWNS. Op. cit., 189.

Revolución Francesa que inició en 1789 y terminó en 1794, según lo señala Prieto<sup>53</sup> hubo dos circunstancias que permitieron esta rebelión; la primera tenía que ver con la desigualdad marcada entre el pueblo y los monarcas, el pueblo buscaba y reclamaba la igualdad ante la ley, y la segunda muy similar a la primera, la cual buscaba erradicar las injusticias de un gobierno, en el que los nobles y los dirigentes de la iglesia, considerados como los más poderosos de la sociedad, eran excluidos de pagar impuestos. Con la Revolución Francesa se logró la declaración de los derechos del hombre y de los ciudadanos, lo que condicionó un nuevo modelo de estado; una victoria que trascendió y marcó su huella en la historia del mundo occidental.

Otro acontecimiento importante que se dio en esta misma época fue la ilustración<sup>54</sup>, un movimiento francés de repercusión social con fines intelectuales. En este siglo había una confianza plena en las habilidades del hombre, fue así como se conocieron algunos avances científicos; el hombre sin duda alguna cree en sí mismo, razona y observa detalladamente su experiencia como base de un estudio más profundo de la condición humana.

Los fines de la ilustración estuvieron muy acordes en algunos aspectos a la Revolución Francesa; ellos se inclinaban por lo natural, apreciaban la convicción individual, impulsaban la educación universal y creían en una igualdad social; como el fin último de los ilustradores era promover el bienestar de la humanidad, y dado que las artes eran un legado universal y aún lo siguen siendo; por consiguiente le dieron un gran realce a la música, de manera que cada vez se dirigieron en mayor medida al público en general, y sin excepciones.

Para entender un poco más lo que se vivió al interior de la ópera en este período, es importante recordar que la palabra clasicismo refiere a la tendencia que se

---

<sup>53</sup> PRIETO, Fernando. La Revolución Francesa. Madrid, España: Ediciones Istmo, 1995.p. 26.

<sup>54</sup> DELGADO DE CANTÚ, Gloria M. El mundo moderno y contemporáneo, De la era moderna al siglo imperialista. 5 ed. México: Editorial Pearson Educación de México. 2005. p. 244.

caracteriza por la intención que tenían sus artistas de querer imitar, retomar, y restablecer las figuras estéticas de naturalidad y simplicidad de las civilizaciones clásicas de Grecia y Roma.

Asimismo y respecto al contexto musical de este periodo se puede ver como surgieron cambios determinantes para el sector; los músicos ya no eran remunerados por la aristocracia o los clérigos, sino por un público de clase social media que estaba dispuesto a pagar por la entrada a un espectáculo; circunstancias que hicieron de la ópera un tema democrático<sup>55</sup> en el que los nuevos espectadores exigían lo que querían ver y escuchar, la música poco a poco va desprendiéndose de los ambientes netamente eclesiásticos para desenvolverse en los sitios públicos.

El clasicismo<sup>56</sup> tiene características particulares tomadas de los ideales clásicos, que refieren a la sencillez y la naturalidad. El reencuentro con los antepasados era ineludible; el orden, el equilibrio y la simetría invitaban a pasar el trago amargo de un barroco totalmente desorbitante; el protagonismo de las melodías repetitivas, cuadradas, bien separadas, proporcionadas y estructuradas en frases y semifrases que permitían motivos perfectamente simétricos basados en equilibrio, sencillez y belleza.

Hasta estos momentos las cortes, los gobernantes de las ciudades y las iglesias seguían financiando la industria musical, sin embargo hubo músicos que se dedicaron al concierto público y tuvieron por algún tiempo que depender de este; evidentemente la vida económica de un compositor era muy inestable; algunos se dedicaron a ser maestros de intérpretes aficionados, así se ayudaban para cumplir con sus deberes económicos; esta problemática infortunadamente continuó acompañando incluso a los más grandes; esto es algo que hoy día no cabe en la cabeza de nadie y cuesta entenderlo, dada la fama que hoy tienen muchos de

---

<sup>55</sup> ALIER. Op. cit., p. 36.

<sup>56</sup> BENNETT, Roy. Investigando los estilos musicales. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 1998. p. 58.

ellos; sin embargo y a pesar de los altibajos al interior de sus vidas, es ejemplar leer en sus historias cómo se sostenían a pesar de todo.

### **3.4.1 Los géneros serio y bufo claramente diferenciados**

A comienzos del s. XVIII aproximadamente, el intermezzo va minorando su presencia entre los actos de la ópera seria<sup>57</sup>, de modo que la ópera bufa ya estaba públicamente diferenciada del género serio, a pesar del éxito rotundo de la ópera bufa en lo que respecta a lo popular; ésta, no pretendía desplazar a su contrincante debido a que no buscaba la satisfacción, producto de una calidad vocal excepcional, ni ofrecía la gama emotiva de la ópera seria.

En la ópera seria, como siempre, seguirán prevaleciendo los argumentos clásicos basados en leyendas de la mitología grecolatina, o en algunas ocasiones estos también eran enriquecidos por las historias medievales, de acuerdo a las revolucionarias hazañas de los héroes que luchaban por la libertad de sus pueblos oprimidos a causa de los regímenes totalitarios de la época.

Las diferencias entre estos dos géneros son realmente marcadas, empezando porque fue el pueblo; los mismos sencillos campesinos fueron quienes hicieron posible que el género bufo trascendiera; la cotidianidad<sup>58</sup> y la naturaleza de la vida misma, fueron contextos contundentes que permitieron disfrutar la ópera desde una perspectiva netamente natural, a lo que se le suma la simplicidad de sus palabras y la comicidad de sus hechos, indiscutiblemente estos fueron los componentes perfectos que le darían un verdadero éxito a los bufones pre-clasicistas.

Por el contrario, llena de excentricidades, lujos e historias ancestrales, la ópera seria casi siempre interesaba a los que por su condición gozaban de fama y

---

<sup>57</sup> ALIER. Op. cit., p. 73.

<sup>58</sup> ZANDERS, Emilia. Breve historia de la ópera. 1 ed. Editorial Monte Ávila Editores. 1996. p. 37.

prestigio, sin duda alguna era un espectáculo elegante; que aunque a veces parecía expirar, no desfallecería sin dejar un significativo legado.

Los dos géneros compartirían sus características principales. Paradójicamente cabe señalar<sup>59</sup> que muchos de los compositores bufos escribieron y trajeron óperas serias a la escena. De igual forma, los compositores de óperas serias también escribieron títulos bufos.

La ópera seria constantemente se ha apreciado como unos de los espectáculos más elegantes ofrecidos por las cortes nobiliarias. Con toda y la demanda que disponía la ópera bufa en estos momentos no había una división en cuanto al público, los teatros serios se llenaban tanto como los escenarios de ópera bufa.

Según Alsina<sup>60</sup> el Clasicismo fue una corriente de pensamiento que terminaría con el emblemático espíritu exorbitante del barroco, y considerado por algunos como el comienzo de un reverdecer en lo concerniente a la música vocal. Se podría decir que a partir de este momento la ópera tuvo que resucitar y llamar a sus raíces, para empezar a cultivar lo que en un momento fue la semilla de nuestros antepasados; en este periodo, considerado entre 1750 –1827 se darían a conocer dos compositores que marcarían un pauta para los venideros sucesores del estilo vocal en la historia de la música.

Existieron varios compositores que se destacaron en el subgénero serio pero solo uno marcó una gran huella en la historia de la ópera seria clásica y este es Gluck.

---

<sup>59</sup>ALIER. Op. cit., p. 72.

<sup>60</sup>ALSINA, Pep & SESÉ, Federic. La música y su evolución, historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones. Barcelona, España. Ediciones GRAÓ. 2006. p. 53.

### 3.5 CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK LLAMADO A REFORMAR LA ÓPERA DE SU TIEMPO

De nacionalidad francesa y siendo una de las figuras simbólicas de la ópera clásica seria, Gluck fue catalogado como el primer reformador<sup>61</sup> de la ópera de su tiempo; quizás algunos dudarán de su popularidad, sin embargo y a pesar de su pequeño legado en cuanto a obras instrumentales, su aporte a la ópera y al cambio que ésta necesitaba lo posiciona al lado de Mozart como un compositor admirado y respetado. Tal vez es poco el conocimiento que se tiene de Gluck lo que lo hace ser para opinión de algunos, un compositor con falencias en su formación musical.

Gluck era de familia sencilla y humilde, hijo de un guardabosque que servía a la aristocracia, y nacido en Erasbach. Poco se sabe de su educación y de sus primeros años de su vida, solo se conoce que sabía tocar el chelo, el violín y el clave y que estudió en la Universidad de Praga. Con una personalidad fuerte y decida, Gluck decide huir de su casa debido a conflictos familiares, a causa de su inclinación por la música.

Según lo indica Schonberg<sup>62</sup> en su libro, el desarrollo de Gluck fue realmente lento y progresivo; sus óperas, que alcanzarían reconocimiento, las escribió cuando era una persona adulta, y aunque escribió óperas en Italiano siempre impuso su estilo sencillo y sobrio, fue así como poco a poco fue construyendo la etapa de su vida que lo haría inmortalizar en la historia de la lírica vocal seria; para este tiempo había logrado deshacerse de los empresarios exigentes a quienes se les tenía que cumplir cualquier capricho. Por fortuna y en el momento indicado, contrajo matrimonio en Viena con una viuda adinerada, logrando así una posición social y económica sólida para empezar a hacer música con su toque personal.

---

<sup>61</sup> SCHONBERG. Op, cit., p. 81.

<sup>62</sup> Ibid., p. 79.

La vida musical de Gluck no fue tan prometedora y sobresaliente hasta que conoció a un gran libretista y poeta: Ranieri Calzabigi (1714-1795) un gran aliado<sup>63</sup>, quien fue el encargado de escribir el libreto de las tres obras cumbres de la llamada *reforma*, los dos hicieron un excelente trabajo ya que el hostigado barroco y sus exageraciones demandaba un cambio urgente encaminado a redescubrir la sobriedad del mundo clásico, la cultura ancestral, y los héroes de la mitología clásica.

La alianza entre estos dos personajes arrojó un resultado que muchos de los compositores esperaban y añoraban; la época en la que los cantantes se lucieran con sus trinos y adornos sobrecargados habría llegado a su fin; por fortuna un compositor de la talla de Gluck sería quien iniciaría este proceso y fuera ese primer reformador.

De otro lado, en 1720 un compositor Italiano llamado Benedetto Marcello escribió un libro que titula *Il Teatro alla Moda*<sup>64</sup> en donde se hace una fuerte crítica a la ópera italiana; en un aparte de este texto Marcello resalta el trato que existía entre el compositor y el cantante. Un aparte de este libro dice:

Cuando se trabaja con cantantes sobre todo si son castrados, el compositor siempre se mantiene a la izquierda de los cantantes, un paso atrás, el sombrero en la mano ... Acelerará o retrasará el tempo de las arias adaptadas al genio de los virtuosos, y disimulará el mal criterio que ellos demuestren con la reflexión de que su propia reputación, su crédito y sus intereses están en manos de los cantantes, y por esa razón, si advierte que es necesario, modificarlas arias, los recitativos, los sostenidos, los bemoles y los naturales<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> RICHTER AUTOR. Op. cit., p. 192.

<sup>64</sup> ALIER, Op. cit., p. 61.

<sup>65</sup> SCHONBERG. Op. cit., p. 84.

De las tres óperas de la reforma se destaca *Orfeo y Euridice* (1762), estrenada en Viena con un rotundo éxito y con una calidad y grandeza dramática desbordadora. Con la llegada de esta nueva concepción o más específicamente, retomando un estilo; *Orfeo y Euridice*, fue la ópera que macó un concepto en el que la naturalidad, la sobriedad y la belleza de lo galante, serían aspectos que propiciarían el equilibrio de una verdadera acción dramática, encauzada hacia las corrientes del Neoclasicismo.

La denominada reforma consistía en ciertas teorías y características que se darían a conocer explícitamente, a partir de las óperas siguientes.

Gluck define dichas teorías en el prólogo de otra de sus óperas de la reforma, llamada *Alceste*. Estas son algunas de sus palabras:

Quando decidí componer *Alceste*, resolví eliminar todos esos abusos, introducidos por la equivocada vanidad de los cantantes o por la complacencia excesiva de los compositores, los cuales durante tanto tiempo han desfigurado a la ópera italiana y la han convertido del más espléndido y bello espectáculo en el más ridículo y tedioso. Me esforcé por limitar la música a su verdadera función, que es servir a la poesía mediante la expresión, y siguiendo las situaciones del argumento, sin interrumpir la acción o ahogándola mediante superfluos ornamentos y consideré que debía ejecutar esta tarea del mismo modo que los colores vivos afectan la pintura acertada y bien ordenada, con un apropiado contraste de la luz y la sombra, lo cual permite animar las figuras sin alterar sus contornos. De esta manera, no deseo detener a un actor en la culminación de un dialogo con el fin de esperar un fatigoso *ritornello*, ni trataré de exhibir la agilidad de su hermosa voz en un pasaje alargado, ni esperaré a que la orquesta le dé tiempo para recobrar el aliento después de una cadenza. No me creí obligado a pasar de prisa sobre la segunda sección de una aria en la cual las palabras son, quizá, muy apasionadas

e importantes, con el fin de repetir regularmente cuatro veces las de la primera parte, y terminar el aria ahí donde tal vez no finaliza su sentido, para conveniencia del cantante que desea demostrar que puede modificar a su capricho un pasaje y hacerlo de diferentes modos; en resumen, he tratado de abolir todos esos abusos, contra los cuales el buen sentido y la razón han clamado inútilmente.

Tales son mis principios, quiso mi buena suerte que mi plan se viese maravillosamente apoyado por el libreto, en el que el celebrado autor, en aras de un nuevo esquema dramático, sustituyó las descripciones floridas, las comparaciones antinaturales y la moralidad fría y sentenciosa por el lenguaje sentido, las pasiones intensas, las situaciones interesantes y el espectáculo infinitamente variado. El éxito de la obra justificó mis máximas, y la aprobación universal de una ciudad tan esclarecida demuestra, con claridad, que la sencillez, la verdad y la naturaleza son los grandes principios de la belleza en todas las manifestaciones artísticas.<sup>66</sup>

Para Gluck, todos los elementos activos en la escena operística debían servir al drama, por lo cual la presencia del coro<sup>67</sup> como uno de los personajes centrales, se hacía fundamental dado que ningún otro elemento en la acción de la ópera le daría el dramatismo y la imponentia que éste le daba. La curiosidad que despertó Gluck al incluir en sus repertorios arias cortas en vez de las acostumbradas arias da capo, hizo que sus espectáculos generaran cierta controversia, puesto que algunos se habían aferrado a las extensas arias del barroco y se rehusaban al cambio; naturalmente había encontrado sus detractores. Por otro lado, el recitativo seco que fue durante mucho tiempo asistido por un clavecín, sería en definitiva sustituido por el recitativo acompañado, en el que la orquesta y en especial un

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>67</sup> ALEC Robertson & STEVENS Denis. *Historia general de la música: Desde el nacimiento al Barroco*, 2 ed. Madrid, España: Editorial Istmo, 1993. p. 226.

<sup>67</sup> RICHTER AUTOR. *Op. cit.*, p. 194.

grupo de cuerdas proporcionan un ambiente ideal, direccionado hacia una verdadera acción dramática.

Otra de las obras cumbres de la reforma de Gluck fue *Paride ed Elena*<sup>68</sup> (1770), en la cual resaltó la importancia de la música como el mejor aliado de los personajes, en donde logró caracterizar la expresión de los sucesos mentales internos y externos de cada uno de ellos, para esto Gluck creyó que debía adecuar las voces a cada personaje, potencializando así la desaparición de los castrati. La música sencillamente debía estar subordinada a la poesía, no era un fin en sí misma.

La reforma de Gluck finalmente fue considerada y apreciada por los franceses, era de esperarse que los italianos no se acogieran a sus teorías tan fácilmente, para ese entonces estaba totalmente alejado de las tradiciones italianas. Es así como Gluck decide hacer una versión de *Orfeo y Eurídice*, pero esta vez en francés, logrando un éxito definitivo, y convirtiéndose de esta forma en un gran representante de la ópera francesa.

Para el año 1750 en París, Gluck tuvo que enfrentarse a un grupo de partidarios que estaban en contra de su música y a favor de Niccolò Piccinni un compositor italiano que también residía en esos momentos en París. Piccinni aún conservaba la tradicional ópera de su país, esta disputa la cual llevó el nombre de “Guerra de Gluckistas y Piccinistas”<sup>69</sup> generó polémica dentro de los parisienses; por fortuna este enfrentamiento duraría poco tiempo.

No hay duda de que Gluck fue un compositor muy famoso en su época, sin embargo y por razones de genialidad de los compositores postreros, la figura de este compositor con el pasar del tiempo quedaría obscurecida. Hoy día su historia es valiosamente admirable y permite establecer los elementos que hacen de un

---

<sup>69</sup> ALIER. Op. cit., p. 86.

periodo de la historia vocal, uno de los ciclos más naturales, elegantes y llenos de belleza. Christoph Wilibald Gluck falleció el 15 de noviembre de 1787 en Viena.

### 3.6 LA INGENIOSA HERENCIA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) es estimado como el más grande compositor no solo del mundo occidental y de su época, sino de todo el mundo y de todos los tiempos; abarcó muchos géneros musicales entre ellos: La sinfonía, música de cámara, conciertos, ópera, entre otros. Nació en Salzburgo, lo que el día de hoy se conoce como Austria. Sus virtudes musicales parecían no tener límite, su brillante carrera musical comenzaría a gestarse desde los tres años de edad, Según Schonberg<sup>70</sup>.

Su madre provenía de una familia adinerada y su padre Leopold Mozart<sup>71</sup> fue un músico violinista; que al darse cuenta Mozart que su hijo no era un niño común y corriente sino que era prodigio, tuvo la idea de empezar a explotarlo, por así decirlo, ciertamente las habilidades de su hijo le permitían exhibirlo en cualquier corte de Europa.

Con una personalidad impulsiva, altiva y soberbia, Wolfgang se alejaba de una sociedad en la que sus colegas debido a su carácter personal y musical; por envidia o por fastidio terminaban por volverse sus enemigos. En su primer viaje por Europa, ahora por fuera de Salzburgo, Wolfgang conoció y se desarrolló en otros ambientes musicales, infortunadamente no encontraría ofertas de trabajo que estuvieran a la altura y de acuerdo a las exigencias de Leopold, su padre mentor quien por mucho tiempo le acompañaría a lo largo de su carrera. En un viaje posterior a Viena cuando solo tenía once años de edad, Mozart escribió una de sus primeras óperas *La finta semplice*; ya había escrito otras obras para ser

---

<sup>70</sup> SCHONBERG. Op. cit., p. 109.

<sup>71</sup> RICHTER. Op. cit., p. 205.

representadas en escena, sin embargo esta fue de las primeras que formalmente dio a conocer en algunos países Europeos.

Para Mozart los viajes a Italia fueron de mucho provecho, pues tuvo la oportunidad de compartir con varios compositores italianos entre ellos, Paisiello (1740-1816) de quien tomó alguna información y la aprehendió rápidamente. Mozart deseaba entender la concepción musical de ese lado de Europa, ansiaba conocer de la ópera napolitana puesto que ya por encargo, tenía la responsabilidad de escribir una, según lo indica Alier<sup>72</sup>.

Las primeras óperas de Wolfgang empezaban a mostrar una nueva forma de concepción de drama, aunque en un periodo de etapa temprana y quizás un poco inmadura, Mozart inicia regalándole a la ópera su aporte personal con una orquestación mucho más rica<sup>73</sup> que la de sus antecesores, e imprimiendo en sus obras vocales partes de su música instrumental, causando en el público un gran interés, antes no experimentado. Debido al notable éxito que estaba experimentando con sus obras, a partir de esta fecha empezarían a encargarle muchas más óperas. En 1775 tuvo bajo su responsabilidad la primera creación de tipo o género bufo, fue la *Finta Giardinera*, en la cual Mozart poco a poco aportaría cambios al convencionalismo de la ópera bufa del barroco.

Como lo cita Alier<sup>74</sup>, a medida que Mozart escribía más óperas, su carácter innovador hacía presencia en cada una de las partes del espectáculo, asignó al coro la tarea de comentar las emociones interiores y exteriores de los personajes.

El tiempo pasaba y con él aumentaban los encargos para Mozart, su conocimiento musical alcanzaría un alto grado de maduración, lo cual se vería reflejado en sus posteriores óperas, la caracterización de los personajes en respuesta a la

---

<sup>72</sup> ALIER, Op. cit., p. 115.

<sup>73</sup> Ibid., p. 118.

<sup>74</sup> Ibid., p. 122.

insinuación que proponían los instrumentos hace que Mozart en su genialidad piense en un rasgo individual que permita darle al espectáculo el dramatismo y el poder de convencer al público, quien en muchas ocasiones había sido incrédulo; ahora, tenían la posibilidad de crear junto a los personajes, la conexión que complementara el ejercicio dramático. Es así como la música sería el magistral aliado de los argumentos de sus óperas, sus melodías de carácter militar, y su música turca, mostraban el gran apego e interés de Mozart en introducir su repertorio instrumental a algunas escenas de tensión.

Las Bodas de Fígaro<sup>75</sup> es uno de los melodramas más famosos de la historia de la música lírica vocal, y por supuesto de las óperas mejor logradas por Mozart; basada en la obra teatral *La folle tournee ou le mariage de Fígaro* del francés Caron de Beaumarchais, su éxito, sin lugar a dudas también se debe al escritor y profesor de literatura Lorenzo Da Ponte (1749-1838), de nacionalidad italiana y autor de los libretos de la famosa trilogía de Mozart: *Don Giovanni*, *Così fan tutte* incluida *Las bodas de Fígaro*.

Según Alier<sup>76</sup>, con ojos de atrevimiento vieron las cortes europeas las intenciones de Mozart y Da Ponte de estrenar esta ópera, puesto que tiempos atrás había sido prohibida dado su contenido antiabsolutista, en el que se critica la aristocracia y se promueve la igualdad entre las clases sociales; su argumento alude al momento sociopolítico de la Europa de este siglo y se contextualiza en medio de una problemática de desigualdades de clases sociales opuestas en la que el protagonista es el pueblo. La finalidad de la bodas de Fígaro era la de conseguir o más bien demostrar que era posible un cambio en el que hubieran igualdades de condiciones.

---

<sup>75</sup> DELGADO MONTERO, Francisco. Mozart, una vida hacia la libertad. Madrid, España: Editorial Incipit Editores. 2008. p. 222.

<sup>76</sup> ALIER. Op. cit., p. 126.

La musicalidad que Mozart le imprime a su obra refiere al carácter y desarrollo de los personajes dentro de la escena, de su posición en la sociedad y de su interacción en medio de ella. La infidelidad es el tema central, la trama de la historia envuelta en medio de confusiones, en las que los protagonistas son víctimas, por fortuna los enredos son resueltos y Fígaro logra su cometido de casarse con Susana.

Es interesante ver cómo Mozart define a los personajes por la música que cantan, la era en que los cantantes subordinaban la música habría terminado. Solo la música podría explicar muy bien los aspectos de drama<sup>77</sup>.

Con una riqueza orquestal más colorida Wolfgang presenta otra de sus brillantes creaciones: *Don Giovanni*, estrenada el 27 de octubre de 1787 en el Teatro Nacional de Praga; al igual que en Las Bodas de Fígaro, el tema principal de Don Giovanni es la infidelidad; Giovanni<sup>78</sup> el típico hombre insatisfecho, un mujeriego infame, seductor, el don Juan de los mitos y las leyendas, quien termina asesinando a su propio padre tras un enredo, no descansaría su conciencia ni aun en los últimos días de su existencia; finalmente tendrá la ocasión de arrepentirse, una oportunidad que desperdicia de su padre quien luego de estar muerto se le presenta como un fantasma para intentar redimirlo de sus errores.

El argumento de esta ópera es un poco más sencillo, las frases y los periodos son simétricos, según Pajares<sup>79</sup>, las melodías son estéticamente ordenadas, estas son características propias del clasicismo musical, donde la belleza natural de las líneas melodías construye el equilibrio perfecto.

De acuerdo con Alier<sup>80</sup> la implementación de dúos, tercetos, cuartetos y quintetos toman un lugar de protagonismo en la escena, *Così fan tutte* es la ópera de estos

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 127.

<sup>78</sup> PAJARES ALONSO. Op, cit., p.232

<sup>79</sup> Ibid., p 235.

<sup>80</sup> Ibid., p. 131.

números de conjunto, estrenada el 26 de enero de 1790 en el teatro de la Corte de Viena, con personajes de carne y hueso que cada vez se hacen más reales, nuevamente y perfeccionando su calidad dramática, Mozart opta por adoptar los contrastes de proporción y equilibrio; seis personajes en el marco de una música primorosa muy bien definidos en sus roles, con una temática general que gira en torno al intercambio de parejas, en la que se cuestiona la fidelidad conyugal; el desencanto de esta historia que refleja el drama social de las relaciones amorosas; a pesar de su estilo bufo y lleno de melodrama, los espectadores no dejan de cuestionarse y reflexionar, este era uno de los ideales esenciales del ejercicio dramático propuesto por el teatro griego, el cual Mozart supo aprovechar muy bien, sobre todo en sus óperas que alcanzarían mayor grado de madurez.

Estas óperas fueron las que hicieron destacar a Mozart en lo que refiere al género bufo, sus aportes, la época en la que le tocó vivir le permiten ser el genio más admirado de la comedia italiana. Sin embargo hay títulos serios muy bien logrados como *La Clemenza de Tito* y *Mitridate re di Ponto*. En total fueron 22 óperas las que escribió, entre ellos dramas jocosos, dramas para música. Las obras vocales de Mozart sirvieron de inspiración para los compositores posteriores a él, su gran espíritu y virtuosismo obedece a que fue el primer músico de la historia que se desligó de las cortes Europeas y escribió su propia música a su antojo y con toda libertad. La original vida de Mozart como compositor fue para algunos de sus colegas de inspiración, otros, segados por la envidia sencillamente optaban por señalarlo y envidiarlo. A pesar de lo grandioso de su música, y de lo exitoso de su carrera, Mozart muere en medio de problemas económicos; algo difícilmente de entender hoy día; algunos especulan que la mala situación financiera agravó su estado salud hasta llevarlo a la muerte, sin embargo el legado y lo trascendental de su vida musical lo convierten en uno de los grandes genios de la música clásica.

A estas instancias por su carácter de tipo social, el género bufo se apreciaría mejor que el serio, con todo, más adelante se notaría que las piezas bufas iban adquiriendo algunas particularidades de la ópera seria; esta última, poco a poco fue quedando reservada para los actos oficiales; como celebraciones, bodas reales, conmemoraciones de soberanos, triunfos políticos y militares, su exclusividad hizo que se elevara a cierto punto de altivez lo que finalmente terminaría por convertirla en un estilo rígido y aburrido, un espectáculo que pocos estarían dispuestos a presenciar; la ópera bufa conseguirá y asegurará su permanencia por mucho más tiempo.

## CONCLUSIONES

Aun cuando parece obvio, este trabajo permitió comprender la importancia de acercarse a la música lírica vocal, de entender lo trascendental, de conocer estilos o formas musicales que proporcionen y amplíen la escogencia y el gusto por determinadas piezas, obras, compositores o estilos, de enriquecer la perspectiva hacia lo no conocido y de ser receptivos hacia la oportunidad de explorar distintas fuentes de conocimiento.

Este trabajo permitió destacar el seminario de investigación como una excelente herramienta para el desarrollo en la formación de profesionales, pues motivó el interés por indagar sobre lo desconocido, para entender lo valioso del mismo.

Espacios como éste permiten el desarrollo de habilidades individuales y grupales que dieron lugar al fortalecimiento de relaciones interpersonales y del trabajo democrático, participativo y de equipo, mediante un proceso reflexivo y crítico direccionado a encontrar nuevos argumentos y conceptos.

El estudio de la ópera en el periodo clásico abrió la puerta a un marco histórico cargado de transformaciones que permitieron reconsiderar la forma de concebir el drama, pues la belleza, la naturalidad y la simetría se apoderaron de las líneas melódicas. Los compositores posteriores a esta época inspirarían sus óperas en las obras mejor logradas por Gluck y Mozart, aunque en las creaciones actuales no se hable en particular de un subgénero serio o bufo, se podría decir que la influencia de tiempos atrás permite que la ópera hoy día sea mucho más rica y con una mayor grado de madurez.

## RECOMENDACIONES

Por los resultados obtenidos y la experiencia vivida a través de la estructuración, diseño y ejecución del seminario de investigación “Acercamiento a la ópera como género musical: ópera seria y ópera bufa en el clasicismo”, se recomienda continuar realizando este tipo de trabajos en los que se aborden temas relacionados con el objeto de estudio de este proyecto y otras temáticas pertinentes para la formación de futuros profesionales en el arte de la música.

Conforme a lo vivido durante la fase de búsqueda y recopilación de material bibliográfico relacionado con el objeto de estudio del proyecto, se recomienda al programa de Licenciatura en música, mejorar el catálogo bibliográfico disponible en la biblioteca institucional pues el número de libros es limitado.

## BIBLIOGRAFÍA

ABROMONT Claude & MONTALEMBERT, Eugene. Teoría de la Música. Una guía. España: Editorial Fondo de cultura económica. 2006. 622 p.

ALEC Robertson & STEVENS Denis. Historia general de la música: Desde el nacimiento al Barroco, 2 ed. Madrid, España: Editorial Istmo, 1993. 504 p.

ALIER, Roger. Guía universal de la ópera de Adam a Mozart. Madrid: Editorial Robinbook, 2000. 496 p.

ALSINA, Pep & SESÉ, Federic. La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones. Barcelona, España: Ediciones GRAÓ. 2006. 54 p.

ANDRES, Ramón. Mozart su vida y obra. Barcelona, España: MC Producció Editorial, 2006. 249 p.

ARENAS VIVAS, Derly Patricia. Difusión de la obra vocal culta del maestro Luis Carlos Figueroa mediante recopilación y recital. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga, Colombia: Facultad de ciencias humanas, escuela de artes. Música, 2011. 127 p.

BASSO, Alberto. La época de Bach y Haendel, 6 ed. Madrid, España: Editorial Turner, 1986.190 p.

BENNETT, Roy. Investigando los estilos musicales. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 1998. 93 p.

CODEX EDITORIAL. Historia de la Música Codex, 3 ed. Madrid, España: 1965. 438 p.

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. Constitución Política. Bogotá: Red ediciones s. l. 200. p. 30.

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. LEY 397 DE 1997 (Agosto 7) por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes con la Constitución política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. [En línea] Bogotá D. C.: Ministerio de cultura. s.f. [citado el 21 de octubre de 2010]. p. 1. Disponible en: [http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa\\_Conceptos\\_Comite\\_Tecnico/ley%20397%20d%201997.pdf](http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20d%201997.pdf)

CUKIER, Rosa. Palabras de Jacob Levy Moreno. Vocabulario de citas del psicodrama, de la psicoterapia de grupo, del sociodrama y de la sociometría. Brasil: Editora Ágora, 2005. 362 p.

DANIEZEAU, Gerard. Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música. Barcelona, España: Ediciones Robinbook, s. l. 2002.271 p.

DELGADO DE CANTÚ, Gloria M. El mundo moderno y contemporáneo. De la era moderna al siglo imperialista. 5 ed. México: Editorial Pearson Educación de México. 2005. 230 p.

DELGADO MONTERO, Francisco. Mozart, una vida hacia la libertad. Madrid, España: Editorial Incipit Editores. 2008. 277 p.

DOWNS, Philip. La música clásica: La era de Haydn, Mozart y Beethoven. Madrid, España: Editorial Akal, 1998. 624 p.

ESCOBAR VELASQUEZ, Luis Fernando. Introducción a la historia de la Música. Curso de apreciación musical Gabriel Eduardo Jaramillo Restrepo. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2008. 266 p.

GOMEZ GARCIA, Manuel. Diccionario Akal de Teatro. Madrid, España: Ediciones Akal S. A., 1997. 904 p.

IBERGARAY, Sara. El Barroco musical: Material didáctico para 2º bachillerato. Madrid, España: Editorial Visión Net. 204 p.

JAMES PERTER BURKHOLDER, Donald Jay Grout, y CLAUDE V. PALISTA. Historia de la música occidental, 7 ed. Madrid, España: Ediciones Alianza, 2004. 1269 p.

MCKERNAN, James. Investigación- acción y curriculum, 3 ed. Madrid, España: Ediciones Morata, 1999. 312 p.

PAJARES ALONSO, Roberto L. Historia de la Música, con imágenes y audiciones. 1 volumen. Madrid, España: Editorial Visiones libros. 2010. 248 p

PARKER, Roger. Historia ilustrada de la ópera. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998. 600 p.

PRIETO, Fernando. La Revolución Francesa. Madrid, España: Ediciones Istmo, 1995. 404 p.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música, Madrid, España: Alianza Editorial, 1997. 1140 p.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. 22 edición. [En línea] Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/>

RICHTER AUTOR, Lucas. Historia de la música. Barcelona, España: Ediciones EDAF, s.a. 1980. 481 p.

ROSEN, Charles. El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven, Madrid, España: Alianza Editorial, 1994. 534 p.

SANDVED, K.B. El mundo de la música. Guía musical. Traducción con ampliación de la parte española por Felipe Ximenez de Sandoval y ampliación de la parte, hispanoamericana por Ceferino Palencia y Juan Manuel Puente. Madrid, España: Editorial España, 2004. 536 p.

SCHONBERG, Harold C. Los grandes compositores. Barcelona, España: Ediciones Robinbook, 2007. 787 p.

SOLER, Josep. La música I. De la época de la religión, a la edad de la razón. Barcelona, España: Edición propiedad de montesinos Editor, S.A. 129 p.

XIRAU, Joaquín. Obras completas. Escritos sobre educación y sobre el humanismo hispánico. Madrid, España: Edición de Ramón Xirau. 1999. 552 p.

ZANDERS, Emilia. Breve historia de la ópera. 1 ed. Editorial Monte Ávila Editores. 1996. 246 p.

## ANEXOS

## **Anexo A. Protocolo de la Primera sesión del Seminario**

### **SEMINARIO ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO PRIMERA SESIÓN**

TEMA: La ópera y sus orígenes

Día: 26 de noviembre de 2012

Hora: 7:00 p. m.

Duración: 1 hora

Asistentes:

Francy Cáceres León (Relator)

Alejandro Ortiz (Correlator)

Lizbeth Ch. Espitia (Protocolante)

Zurisaday Carreño

Leonardo A. Arciniegas

Jheiny Tatiana Mojica

Lizeth M. Rincón

Ana M. Melo

Oscar F. Arias

Andrés F. Mejía

Mónica Y. Rodríguez

#### **ORDEN DEL DÍA**

1. Presentación del Seminario
2. Verificación del quórum
3. Relatoría
4. Correlatoría

5. Discusión

6. Cierre

## DESARROLLO

### 1. **Presentación del Seminario**

A continuación se presentó a los estudiantes de la cátedra de canto el seminario de investigación, se habló acerca de su significado, características, objetivos y organización de este; además se dio a conocer el tema general a tratar en las sesiones, y los diferentes roles que tomarían en el desarrollo de cada reunión.

### 2. **Verificación del quórum**

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes del seminario.

### 3. **Relatoría**

La relatoría estuvo a cargo de Francys Cáceres León. Se realizó con base en el Capítulo V del libro “La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven” denominado palabra y música en la escena.

La relatoría inició definiendo la Ópera a partir de la etimología de la palabra ópera y de las conceptualizaciones hechas por diferentes autores como Kurt Pahlenen en su libro “¿Qué es la ópera?” y distintas opiniones encontradas en fuentes electrónicas como blogs y páginas de fundaciones musicales.

Seguidamente se trató el origen de este género musical y se resaltó el papel de la “Camerata Florentina” como promotora del nuevo género vocal. Así mismo, se abordaron las formas musicales tales como el madrigal y la pastoral como antecesores musicales de la ópera.

Fue posible apreciar que las funciones y las necesidades de la sociedad fueron suplidas por la ópera, sin embargo, sólo las clases más pudientes (las cortes

nobiliarias y los monarcas) tuvieron acceso en ese entonces, a esta clase de espectáculo. Posteriormente, ésta se convirtió en una diversión pública para todas las clases sociales sin excepción, haciendo parte de la vida social y convirtiéndose en un espacio para el encuentro, los negocios, el romance, entre otros. Así mismo, desde lo musical, la ópera se fue constituyendo en una obra cuyo éxito no dependía de la sucesión de acontecimientos narrativos en un orden dramático, sino de la alternancia de recitativos y arias presentadas por diversas y virtuosas voces.

Se expuso que la solución a lo anterior, fue acudir a las unidades Aristotélicas (de acción, de tiempo y de lugar) lo cual fue definido al interior del seminario.

Se mencionaron las distintas circunstancias que, en el siglo XVII impidieron apreciar la ópera seria desde lo conceptual de su argumento, entre las cuales, es importante resaltar:

- La exuberancia vocal de los castrati.
- Las escenas cómicas entre las óperas serias.
- Personajes operísticos estereotipados.

También se habló del surgimiento de la Ópera Bufo en donde se consideró al intermezzo como principal antecesor.

#### **4. Correlatoría**

El correlator hizo énfasis en que la ópera es una forma musical que consta de una estructura como cualquier otro estilo musical y que a su vez es considerado un género del cual se desprenden dos subgéneros llamados bufo y serio.

También se señaló el oratorio como uno de los tantos antecesores de la ópera, que aunque no era considerado una forma musical, en él se llevaban a cabo,

dramatizados y representaciones religiosas que posteriormente servirían de inspiración a lo que se conocería como ópera.

Siendo que la ópera se extendió por varios países de Europa, es principalmente en Francia donde se le dio un sentido más crítico debido a la forma de concebir el drama serio, lo cual permitió la exaltación de las voces naturales. A diferencia de Francia, Italia permitió el surgimiento del subgénero bufo e hizo uso de castrati para presentar la riqueza y posibilidades de la voz.

Se presentó a Giovanni B. Pergolesi como impulsor del subgénero “bufo” el cual se hizo popular gracias a que permitía un entretenimiento basado en la sátira dramática.

Se hizo énfasis en la necesidad de utilizar el término “clásico” para referirse a una época de la historia musical y no a la música erudita en general.

## **5. Discusión**

Los participantes solicitaron claridad frente a las características de los castrati, haciendo relación a las condiciones fisiológicas, el procedimiento y el desarrollo vocal. A su vez, Leonardo hace mención de la existencia de un material audiovisual llamado Farinelli donde se presenta una muestra de lo que era una puesta en escena de estos grandes divos.

Entre otros aportes se mencionó que la ópera en un comienzo era denominada una forma literaria, ya que la música era simplemente una añadidura, luego con todo su desarrollo, como se dijo anteriormente, la ópera pasó a ser un género vocal con una forma musical que la caracteriza entre otros género vocales.

## **6. Cierre**

Los participantes sugirieron presentar material audiovisual dentro de las sesiones del seminario.

Se solicitó leer acerca de la ópera seria y la ópera bufa en el Barroco para debatir al respecto en la próxima sesión.

## **Anexo B. Protocolo de la segunda sesión del Seminario**

### SEMINARIO ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO SEGUNDA SESIÓN

TEMA: La ópera seria y la ópera bufa en el Barroco

Día: 3 de diciembre de 2012

Hora: 6:00 p.m.

Duración: 2 horas

Asistentes:

Francy Cáceres León (Relatoría)

Daniel Quiroga Castillo

Leonardo A. Arciniegas (Correlator)

Lizeth M. Rincón

Oscar F. Arias (Protocolante)

Andrés F. Mejía

Mónica Y. Rodríguez

Jazmín Ponce Espinoza (Invitada)

Jhonatan Nuñez (Invitado)

DESARROLLO

#### **1. Verificación del quórum**

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes del seminario encontrándose ausentes: Alejandro Ortiz, Zurisaday Carreño, Jheiny Tatiana Mojica, Lizeth Rincón y Ana María Melo. Llegó como nuevo participante Daniel Quiroga y como invitados Jazmín Ponce Espinoza y Jhonatan Núñez.



## 2. Relatoría

La relatoría inició con la proyección de un video de 30 minutos acerca de la ópera seria, como introducción del tema a estudiar. Terminado el video se expusieron verbalmente los principales sucesos que se presentaron en la ópera seria y bufa del barroco.

En cuanto a la Ópera Seria, se hizo referencia a sus orígenes, los cuales se pueden encontrar en el estilo musical Italiano. Este subgénero refiere al carácter noble y serio de Europa a principios y finales del siglo XVIII basado en las convenciones dramáticas de la época barroca y alejado totalmente de los ideales de la Camerata Florentina que se encontraban en oposición a los abusos de cantantes (de los castrati) y del interés en las arias perdiendo de vista la secuencia de la acción dramática, aspectos que ubicaron a la ópera en un periodo de constante desequilibrio.

Así mismo se resaltó que las temáticas tratadas en este subgénero vocal, se referían a las historias míticas del pasado grecolatino, de sus dioses y héroes; personajes tomados de la mitología griega.

Las arias por su parte tenían una forma estructural llamada da capo (ABA), donde: A es el tema principal con sus ornamentos; B es el tema secundario, generalmente en la tonalidad relativa para hacer contraste; y A es la repetición del tema original pero con las variaciones personales que le adicionara el cantante.

Estas arias, mostraban características especiales de cada personaje y se expresaban los estados de ánimos de situaciones en particular, lo que creaba una variedad de arias que se podían catalogar, así: Aria cantábile, Aria di portamento, Aria parlante y Aria di bravura, entre otras.

Entre algunas conclusiones se hace necesario mencionar que quienes dominaban la escena definitivamente eran los famosos castrati, voces artificiales que embellecían con sus ornamentos las arias más complejas y subordinaban a los compositores a escribir según sus exigencias vocales, nada menos indecoroso para la ópera de estas generaciones. La expresión dramática sin duda alguna estaba en crisis y la ópera se había convertido en un género artístico convencional, como se había comentado en la anterior sesión.

En lo que hace referencia a la Ópera Bufo, se concluyó que la ópera bufo nació cuando en la ópera seria se implementaban episodios cómicos, de tal forma que la sátira burlesca se dio mucho antes de lo que se pensó. Sin embargo a quien se le atribuyó el origen de ésta es al intermezzo, que como su nombre lo dice, corresponde al intermedio cómico que se intercalaba en las óperas serias. Dado que las óperas serias estaban divididas en tres actos, al intermezzo le pertenecían dos actos muy cortos y mucho menos elaborados que los de su opuesto, no habían más de tres personajes, las arias y los recitativos eran mucho más cortos y por supuesto la música más sencilla; respecto a las voces que dominaban el escenario, se encuentran las sopranos y los bajos, voces naturales sin artificios estrafalarios que permitían cierto grado de expresividad dramática.

Fue posible apreciar que opuesto a la ópera seria, la ópera bufo trata temáticas muy populares que con facilidad y simpatía agradaban a la gente del pueblo, argumentos que tenían propósitos morales y que caracterizaban tanto las debilidades de la aristocracia como las de la gente común, pues sus personajes (criados, viejos solterones, militares, doctores y curas, entre otros) eran gentes de la vida cotidiana que con habilidad permitieron un acercamiento libre de prejuicios y farsas sociales. Lo anterior es lo que hace del intermezzo, una obra accesible para todas las clases sociales.

### **3. Correlatoría**

La correlatoria en su intervención añadió aspectos relacionados con las características del intermezzo, señalando que cuando llegaba momento de estos intermedios los personajes de la ópera seria descansaban para darle paso a la comedia, los bajos cantaban papeles de padres regañones y tiranos y las sopranos generalmente eran jóvenes enamoradas y rebeldes.

También destacó las razones que propiciaron que la ópera fuera un género accesible para todas las clases sociales.

### **4. Discusión**

Entre los aportes de los participantes, se resalta el hecho de que la ópera bufa era un espectáculo en el que se dimensionaba la realidad de pueblo y que su cercanía con la realidad fue lo que lo hizo ser tan aceptado y famoso; y que debido a dicha aceptación se habían generado distintas reacciones, unas orientadas a la defensa de la sátira italiana y otras, como la denominada “Querrela de los Bufones”, que buscaban preservar la ópera seria francesa.

Se añadió también que en la ópera seria se encontraban episodios de comicidad y que del mismo modo en la ópera bufa también había elementos propios de la ópera seria.

Igualmente se resaltó la labor de Alessandro Scarlatti, un compositor italiano que viviendo en Nápoles, aportó significativamente a la ópera con la forma aria da capo (ABA) que facilitó la estructuración de la mismas y la diferenció de los recitativos.

Para terminar la discusión, se hizo énfasis en el papel de la ópera como género vocal compacto que reúne distintos artes, entre ellos la poesía, el teatro, la música, la danza que inciden de forma directa en la llamada acción dramática.

## **5. Cierre**

Para finalizar la sesión, se invitó a los participantes a continuar indagando acerca de la ópera seria y la ópera bufa, con el fin de dar inicio a la construcción de un cuadro comparativo en el que queden plasmadas las diferencias y similitudes de estos subgéneros, también se programó con los participantes los roles que tomarían para la próxima sesión; Oscar F. Arias como correlator y Jheiny Tatiana Mojica como protocolante.

## **Anexo C. Protocolo de la tercera sesión del Seminario**

### SEMINARIO ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO TERCERA SESIÓN

TEMA: La ópera seria y la ópera bufa en el Barroco (continuación)

Día: 13 de diciembre de 2012

Hora: 6:00 p.m.

Duración total: 2 horas

Asistentes:

Francy Cáceres León (Relatoría)

Jheiny Tatiana Mojica (Protocolante)

Oscar F. Arias (Correlator)

Andrés F. Mejía

Mónica Y. Rodríguez

Luisa García

DESARROLLO

#### **1. Verificación de asistencia**

Se llamó a lista los asistentes de la sesión, encontrándose ausentes: Alejandro Ortiz, Zurisaday Carreño, Lizeth Rincón, Ana María Melo, Lizbeth Ch. Espitia, Leonardo Arciniegas, Daniel Quiroga, como invitada Luisa García.

#### **2. Lectura y aprobación del primer protocolo**

Se presentó a los asistentes el protocolo de la pasada sesión, para el cual todos le dieron el visto bueno y fue aprobado.



### **3. Relatoría**

La relatoría estuvo a cargo de Francy Cáceres León, iniciando con la presentación del intermezzo “La Serva Padrona” que se proyectaría luego de conocer sus aspectos generales. Se habló de su compositor Giovanni Battista Pergolesi quien en sus cortos 26 años logra dejar un legado bastante importante para que en derredor de él se entretijera la historia de un género vocal de sátira y comedia que trascendería de mano de los compositores más grandes de la historia de la música.

Ya en la anterior sesión se había hecho referencia al intermezzo y sus características principales, siendo este el transcendental antecesor de la ópera bufa. “La Serva padrona”, que nace como un intermezzo, logra posicionarse entre las obras mejor calificadas de la efímera vida de este compositor. También fue necesario resaltar que esta corta obra además de su fama, fue el centro de la polémica conocida como “La Querrela de los Bufones”, una guerra entre los defensores de la tradición lírica francesa y los partidarios de los “bufos italianos” quienes consideraban la obra de Pergolesi como un emblema librepensador y opuesto al absolutismo real representado por la ópera seria francesa.

También se dieron a conocer los personajes de la obra a proyectar; su tesitura vocal, se habló acerca del argumento y se ubicó a los asistentes con una breve traducción de las primeras arias y recitativos. Inmediatamente se proyectó el intermezzo, el cual estaba dividido en dos partes con una duración total de 46 minutos.

### **4. Correlatoría**

El correlator por su parte señaló algunos géneros vocales que antecedieron a la ópera, entre ellos el madrigal; considerado una forma vocal breve y de contenido dramático, conocido en el renacimiento con una estructuración difícil de identificar,

donde la polifonía fue el principal protagonista, no solo en el madrigal sino también en las demás formas vocales existentes como la cantata y el oratorio, de estructura parecida pero con algunas diferencias de temática. Fastidiados de cuartetos y quintetos, los renacentistas ansiaban un género vocal que tuviera características que permitieran establecer una perfecta sociedad entre la palabra y el texto para así conseguir una verdadera acción dramática; dada las circunstancias la ópera poco a poco fue surgiendo para suplir la necesidad y el gusto del pueblo.

## 5. Discusión

Habiendo conocido en la sesión 2 y 3 los aspectos fundamentales y características de la ópera seria y bufa del barroco, se procedió a iniciar la construcción de un cuadro comparativo donde se apreciaron algunos elementos que permitieron diferenciar estos dos subgéneros vocales.

		PERIODOS MUSICALES	
		BARROCO	CLASICISMO
<b>ÓPERA SERIA</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Los argumentos trataban o contaban historias de los héroes mitológicos de la Antigua Grecia; historias de fidelidad, valor y piedad, entre otros.</li> <li>✓ Predominaban los castrati.</li> <li>✓ Lenguaje armónicamente rico y variado.</li> <li>✓ Melodías sobrecargadas y complejas.</li> <li>✓ Las monarquías absolutas privatizan el género vocal.</li> </ul>	
		<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Episodios cómicos en el tema</li> </ul>	

	central.	
<b>ÓPERA BUFA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ La temática giraba en torno a la vida cotidiana.</li> <li>✓ Predominio de las voces naturales como los bajos, barítonos y sopranos.</li> <li>✓ Armonías simples.</li> <li>✓ Las clases sociales bajas son el público de preferencia.</li> <li>✓ Los personajes inspirados en los estereotipos de la comedia del arte.</li> </ul>	

## **6. Cierre**

Se eligieron los roles de la próxima sesión; Oscar F. Arias correlator y Lizeth Ch. Espitia protocolante, igualmente se les recomendó a los estudiantes leer acerca del Clasicismo musical, y las características fundamentales de la época para asociarlo a nuestro tema de estudio.

## **Anexo D. Protocolo de la cuarta sesión del Seminario**

### SEMINARIO ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO CUARTA SESIÓN

TEMA: La ópera seria y bufa en el clasicismo

Día: 28 de enero de 2012

Hora: 6:00 p. m.

Duración: 1 hora

Asistentes:

Francy Cáceres León (Relatoría)

Zurisaday Carreño

Lizeth M. Rincón

Ana M. Melo

Oscar F. Arias Aparicio (Correlator)

Lizbeth Ch. Espitia (Protocolante)

Jheiny Tatiana Mojica

Andrea Salas (invitada)

DESARROLLO

#### **1. Verificación del quórum**

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes del seminario, encontrándose ausentes: Leonardo Arciniegas, Jheiny Tatiana Mojica, Andrés F. Mejía, Daniel Quiroga, como invitada Andrea Salas. Alejandro Ortiz expresa no poder volver a las sesiones por situaciones personales.



## **2. Lectura del protocolo anterior**

Después del llamado a lista se procedió a dar lectura de protocolo anterior, el cual fue aprobado.

## **3. Relatoría**

La relatoría empezó presentando el contexto histórico y político en el que se desarrolló el clasicismo musical. Se resalta el ascenso de la burguesía a los sectores políticos y económicos y los movimientos de masas como la revolución francesa, que buscaba darle fin a las monarquías absolutas; estos aspectos incidieron directamente en el enfoque musical que se abría paso en este nuevo periodo.

Respecto al contexto musical de este periodo clásico, se generaron cambios determinantes para el sector, entre estos, los músicos ya no eran remunerados por la aristocracia o los clérigos, sino por un público de clase social media que estaba dispuesto a pagar por la entrada a un espectáculo; estas circunstancias hicieron de la ópera un tema democrático en el que los nuevos espectadores demandaban lo que querían ver y escuchar.

Dado que en el barroco había una tendencia hacia lo exuberante, en el clasicismo se buscó regresar a los ideales clásicos de la cultura grecorromana; los argumentos, temas mitológicos en los cuales, características como el equilibrio, sencillez y la belleza, fueron elementos que reconciliarían la música vocal con la naturaleza misma.

Se resaltó también la importancia de la melodía en este periodo; ésta de carácter repetitivo y cuadrado, bien separada y proporcionada, estructurada en frases, semifrases y motivos perfectamente simétricos y, en lo concerniente a la armonía,

ésta se desarrolló plenamente en una sucesión de tónica, subdominante y dominante.

Asimismo se dieron a conocer dos compositores del clasicismo vocal; Christoph Willibald Gluck destacado en la ópera seria y el genio musical Wolfgang Amadeus Mozart como gran exponente de la ópera bufa.

Se presentaron también algunas de las características de las óperas escritas por Mozart y Gluck; se tuvieron en cuenta elementos tales como: catálogo general de óperas y óperas destacadas clasificándolas según el subgénero y el tema de su argumento.

#### **4. Correlatoría**

La correlatoria inició resaltando el papel fundamental de Gluck en la ópera, algunos especulan que es su reformador, a quien se le deben grandes aportes que cambiarían radicalmente la concepción exuberante y estrafalaria con que venía la ópera en el siglo XVII, pues para Gluck, la música debería ser la *fiel servidora* de la palabra y de la poesía, y debería caracterizar a los personajes y las situaciones, de esta manera, la música no subordinaría los demás elementos de la ópera. Aunque Gluck no fue propiamente clásico, su apreciación por la música natural y sencilla le permitió posicionarse dentro de los más reconocidos compositores, que supieron darle al estilo vocal, un lugar dentro en la época clásica. El coro entró a ser parte fundamental del espectáculo y la fuerza de éste, llevaría el melodrama a las más altas cúspides de dramatismo.

#### **5. Discusión**

A continuación se efectuaron dos actividades; la primera que consistió en terminar el cuadro comparativo que se había iniciado en la anterior sesión y la otra en la que se extrajo el tema principal de las óperas más destacadas de Mozart y Gluck. Fue así como se inició la lectura de las sinopsis de las óperas más significativas, ésta a cargo de los participantes del seminario.

ACTIVIDAD No.1

Tabla 2. Cuadro comparativo “La ópera en el barroco y clasicismo”

	PERIODOS MUSICALES	
	BARROCO	CLASICISMO
<b>ÓPERA SERIA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Los argumentos trataban o contaban historias de los héroes mitológicos de la Antigua Grecia; historias de fidelidad, valor y piedad, entre otros.</li> <li>✓ Predominaban los castrati y las prima donna o sopranos.</li> <li>✓ Lenguaje armónicamente rico y variado.</li> <li>✓ Melodías sobrecargadas y complejas.</li> <li>✓ Las monarquías absolutas privatizan el género vocal.</li> <li>✓ Episodios cómicos en el tema central de las óperas serias.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ La música es sencilla y natural</li> <li>✓ El coro hace parte principal del argumento, así como el ballet.</li> <li>✓ La música se subordina a la poesía.</li> <li>✓ Adecuación de las voces a los personajes.</li> <li>✓ Eliminación de los castrati y sus abusos ornamentales.</li> <li>✓ Arias cortas y eliminación de arias da capo.</li> <li>✓ Se eliminan acontecimientos cómicos en las óperas serias.</li> </ul>

<b>ÓPERA BUFA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ La temática giraba en torno a la vida cotidiana.</li> <li>✓ Predominio de las voces naturales como los bajos, barítonos y sopranos.</li> <li>✓ Armonías simples.</li> <li>✓ Las clases sociales bajas son el público de preferencia.</li> <li>✓ Los personajes inspirados en los estereotipos de la comedia del arte.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Implementación de dúos, tercetos y cuartetos.</li> <li>✓ Orquestación mucho más rica.</li> <li>✓ Cambio de metro en arias.</li> <li>✓ Arias al servicio de la música, favoreciendo la expresión de los personajes.</li> <li>✓ Eliminación del libreto de la ópera bufa tradicional.</li> <li>✓ La música transmite la psicología de los personajes.</li> </ul>
-------------------	---	---

ACTIVIDAD No. 2

<b>WOLFGANG AMADEUS MOZART</b>	
<b>TÍTULO DE LA ÓPERA</b>	<b>TEMA PRINCIPAL</b>
Le nozze di Figaro (Las bodas de Fígaro)	Infidelidad
Così fan Tutte (Así lo hacen todas)	Engaño
Don Giovanni (Don Giovanni o Don Juan)	Infidelidad

<b>CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK</b>	
<b>TÍTULO DE LA ÓPERA</b>	<b>TEMA PRINCIPAL</b>

Alceste	Sacrificio de amor
Orfeo y Euridice	Amor imposible
Paris y Elena	La lucha por el amor

## **6. Cierre**

Para finalizar se recomendó a los estudiantes consultar y leer sobre la ópera “las bodas de figaro”, ya que ésta se proyectaría en la próxima sesión.

## **Anexo E. Protocolo de la quinta sesión del Seminario**

### SEMINARIO ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO QUINTA SESIÓN

TEMA: Proyección de la ópera Las bodas de Fígaro

Días: 04 y 11 de marzo de 2013

Hora: 6:00 p. m.

Duración: 4 horas

Asistentes:

Francy Cáceres León (Relatoría)

Zurisaday Carreño

Lizeth M. Rincón

Ana M. Melo

Lizabeth Ch. Espitia

Jheiny Tatiana Mojica

Leonardo Arciniegas

#### DESARROLLO

##### **1. Verificación del quórum**

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes del seminario, se encontraron ausentes: Oscar F. Arias, Andrés F. Mejía, Daniel Quiroga. Andrés F. Mejía y Mónica Y. Rodríguez presentan sus excusas y manifiestan no poder continuar asistiendo a lo que resta del seminario.

##### **2. Lectura del protocolo anterior**

Se dio a conocer el protocolo de la pasada sesión, al cual se le dio el visto bueno y fue aprobado.

### **3. Relatoría**

Se dio inicio a la relatoría por parte de Francy Cáceres, tomando como tema principal los aspectos fundamentales de la ópera Las bodas de Fígaro. Se conocieron detalles como el argumento, los personajes, aspectos biográficos del compositor, entre otros.

#### **FICHA GENERAL ÓPERA LAS BODAS DE FÍGARO**

Ópera en cuatro actos, estrenada el 1 de mayo de 1786

Música: Wolfgang Amadeus Mozart

Libreto: Lorenzo da Ponte, basado en *Le mariage de Fígaro*, de Pierre Beaumarchais.

<b>PERSONAJES Y SU ROL</b>	<b>TESITURA</b>
Conde de Almaviva (Aristócrata, Sevillano)	Barítono
Condesa Rosina de Almaviva (Esposa del Conde)	Soprano
Susanna (Doncella de la Condesa y prometida de Fígaro)	Soprano
Fígaro (Criado del conde)	Barítono
Cherubino ( Criado del Conde)	Mezzosoprano
Marcellina (Criada del Conde)	Soprano
Don Bartólo (Médico y abogado)	Barítono
Don Basilio (Profesor de Música)	Bajo
Don Cruzio (Notario)	Barítono
Antonio (Jardinero)	Barítono
Barbarina (Hija de Antonio)	Soprano

Las bodas de Fígaro es una ópera en cuatro actos musicalizada por el ingenioso Mozart, con libreto de Lorenzo Da Ponte, un libretista italiano que se hizo famoso por ser el autor de las tres óperas más representativas de Mozart. Este libreto de carácter crítico-social, con un toque especial de comicidad e intriga, logra

posicionarse como una de las óperas más representativas de todos los siglos en la lírica vocal, los personajes muy bien perfilados como seres humanos, se mueven por las escenas presentando individuos reales de carne y hueso, con sus alegrías, tristezas, angustias, defectos y virtudes, que permiten una perfecta asociación entre el texto y la música, una de las principales fortalezas de estos dos genios.

El tema principal de las bodas de Fígaro es la infidelidad. Entre los personajes que sobresalen se encuentra el Conde, quien aprovechándose del poder que ejerce, quiere tomar ventaja sobre su criada Susana, aun cuando ella se encuentra comprometida en matrimonio con Fígaro. La Condesa, víctima de la traición, el machismo y el poder de su esposo (el Conde), logra descubrir sus intenciones.

### SINOPSIS

El Conde de Almaviva se encuentra casado con Rosina y al mismo tiempo coquetea con otras mujeres. Ellas son su debilidad, por eso en su palacio, intenta seducir a dos mujeres; Barbarina hija de Antonio el Jardinero y a Susanna prometida de Fígaro, criado del Conde. El Doctor Bartolo planea vengarse del engaño de Fígaro porque no había cumplido aún, la promesa de matrimonio que había hecho a Marcellina, criada de la condesa.

Otro personaje importante es Cherubino, paje del Conde, quien se encuentra enamorado de la Condesa.

Marcelina quiere contraer matrimonio con Fígaro, pero él realmente está enamorado de Susanna y ansía contraer nupcias con ella. El conde celoso, se percata de las intenciones de Cherubino con su esposa, por su lado, la condesa planea descubrir las infidelidades de su cónyuge, ella mantiene la esperanza de que su esposo deje sus sinvergüencerías y le sea fiel; en medio de todo el enredo se enteran que Marcelina quien pretende a Fígaro, no es otra, sino su madre;

situación que creó confusión. Finalmente el Conde promete serle fiel a su esposa como siempre lo hace y Fígaro y Susanna se unieron en matrimonio.

#### **4. Correlatoría**

En esta sesión no hubo correlatoria, ya que solo se proyectó la ópera. Esta actividad se programó con el fin de encontrar las características de la ópera bufa ya descritas en la anterior sesión.

#### **5. Discusión**

En este momento se procedió a proyectar un video con la ópera estudiada, con el cual se pretendía contrastar los elementos expuestos en la relatoría. En esta sesión se alcanzaron a ver los dos primeros actos y se programó la continuación para el día 11 de marzo.

#### **6. Cierre**

Para terminar se escogieron los roles de la próxima sesión, los cuales quedaron así: Leonardo Arciniegas como correlator y Lizbeth Chavelli Espitia como protocolante.

## **Anexo F. Protocolo de la sexta sesión del Seminario**

### SEMINARIO ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO SEXTA SESIÓN

TEMA: Análisis morfológico Aria “O del mio dolce ardor”

Día: 01 abril de 2013

Hora: 6:45 p. m.

Duración: 1 hora y 30 minutos

Asistentes:

Francy Cáceres León (Relator)

Daniel Quiroga Castillo

Leonardo Arciniegas (Correlator)

Lizbeth Chavelli Espitia (Protocolante)

Zurisaday Carreño Blandón

Lizeth Rincón

David Caballero (invitado)

#### DESARROLLO

##### **1. Verificación del quórum**

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes del seminario, se ausentaron: Jheiny Tatiana Mojica, Ana María Melo, Oscar F. Arias; en esta ocasión acompañándonos como invitado, David Caballero.

##### **2. Lectura del protocolo anterior**

Seguido del llamado a lista, fue leído el protocolo de la sesión anterior, el cual fue aprobado unánimemente por los asistentes.



### 3. Relatoría

La exposición de la relatoría dio comienzo definiendo algunos conceptos básicos, entre ellos: ¿Qué es forma musical? Para explicar este concepto se realizó un sencillo ejercicio que consistió en escuchar el audio de una canción popular con una forma musical básica llamada estrófica, su nombre refiere a la estructura fundamental en la que una frase se repite dos o tres veces.

Terminada esta corta actividad y mediante aportes de todos los participantes se concluyó que la forma musical tiene que ver con el modo en que se estructura una pieza o frase; estas frases con algunas ideas musicales que determinan una estructura en particular.

Se encuentran también dentro estas estructuras musicales las formas vocales y las instrumentales. Dentro de las vocales y aunque algunas más complejas que otras se encuentran: la cantata, la ópera, el recitativo, el lied, el aria, la misa, el oratorio, entre otros.

Así mismo, entre las formas instrumentales de macro estructura se hizo mención de algunas como el ballet, el concierto grosso, concierto para solista, fuga, scherzo, serenata, sinfonía, sonata, suite, variaciones y, se señalaron otras formas elementales y de estructura un poco más pequeña, como la primaria, binaria y ternaria.

Entre los aspectos que se deben tener en cuenta a la hora de hacer el análisis de una pieza musical, se encuentra *el motivo*, que hace referencia a una idea musical breve que se repite varias veces a lo largo de una pieza musical; *la semifrase*, que es el resultado de uno o más motivos, el primero con carácter expectante y el otro conclusivo o de respuesta; *la frase*, que es la unión de dos o más semifrases, que terminan generalmente en cadencia no conclusiva, algunas frases son simétricas y

otras asimétricas; *el periodo*, constituido por una sucesión de dos o más semifrases, la última de ellas en cadencia conclusiva; y finalmente, la idea musical más amplia: *el tema*, una propuesta creativamente libre y amplia en su contenido.

Para continuar analizando una pieza musical también se debe tener en cuenta la clasificación de la frase según su comienzo y final. Según el ictus (inicio), puede dar lugar a 3 formas fundamentales: tético, anacrúsico y acéfalo y, según su final, se dividen en terminación masculina y femenina.

Entre las formas vocales de mayor importancia y que competen en este análisis morfológico, se encuentra *el Aria*. El aria es una pieza que se canta generalmente a una voz, aunque también existen los dúos y tercetos, acompañados de uno o varios instrumentos. Estas piezas poseen un texto poético mediante el cual se pretenden expresar los sentimientos del personaje haciendo alusión a una situación en particular. Busca que la melodía se conecte con la música, dándole mayor relevancia a la palabra y teniendo como mejor aliado el aspecto rítmico que presume una actitud que trasmite el carácter de la misma.

El aria siendo una estructura pequeña contenida en la macro-estructura de la ópera, contiene en sí misma características particulares, tales como: da capo, rondó, variaciones, sonata sin desarrollo, entre otras, que le dan la apariencia de una forma musical.

Después de analizar los conceptos antes enunciados y considerando que ya se tenían algunas herramientas, se procedió a realizar el análisis morfológico del aria "O del mio dulce ardor" del compositor Christoph Willibald Gluck.

Gluck fue el compositor que pretendió reformar la ópera de su tiempo. A sus creaciones le dio un sello muy particular, sin necesidad de acudir a los artificios,

pues para él era muy importante que la música fuera servidora de la poesía y de la expresión de los sucesos anímicos.

El aria mencionada pertenece a la ópera *Paride ed Elena* (título original en alemán) estrenada el 3 de noviembre de 1770 en Viena y cuyo libreto fue escrito por Ranieri de Calzabigi. Paride se encuentra en Esparta, buscando el amor de Elena, que Elena le niega por estar ya casada. En la última escena del primer acto, Paris y Elena se disponen para embarcar hacia Troya, este es el momento donde Paris le canta a Elena esta hermosa aria, en la que le declara su amor.

El desarrollo de la música de esta aria en particular, depende del texto y su estructura tiene forma cuaternaria con re-exposición ABC A'.

#### **4. Correlatoria**

El correlator agregó la sinopsis de la ópera, en la que se cuenta una historia de heroísmo, belleza, amor y entrega de la mitología griega.

#### **5. Discusión**

Tabla 3. Análisis morfológico “O del mio dulce ardor”

Obra	O del mio dulce ardor
Textura	Melodía con acompañamiento
Forma Musical	Cuaternaria con re-exposición
Análisis	Esta Aria está estructurada a partir de cuatro periodos, así: (A) Inicia el piano solo con un compás de introducción y en el segundo compás aparece la melodía como un recitativo que poco a poco va abriendo su registro. Este primer periodo de carácter unitonal, se desarrolla en la tonalidad de Fm, y está conformado por “a” una frase asimétrica de 5 compases, terminando en una semicadencia para darle paso a (a1) con una modulación transitoria a Bb; esta frase cuenta con 8 compases en los que constantemente se escuchan preguntas y respuestas entre la voz y el piano, finalizando la sección se encuentra un clímax, que usualmente Gluck usa para

	<p>anuncia el despliegue de un nuevo tema.</p> <p>(B) Con una estructura primaria libre. El clímax viene de un <i>f</i>(forte) a un <i>p</i> (piano) y se constituye en un factor importante para darle dramatismo a la pieza. De igual forma el ritmo corchea con puntillo y semicorchea, propicia la fuerza y el dramatismo que Gluck imprimía en sus obras.</p> <p>(C) No tiene mucho desarrollo, con un ritmo tranquilo, la armonía empieza en cadencia perfecta, al mismo tiempo que la melodía la lleva el bajo en contrapunto con la voz; esto en los primeros compases. En los siguientes la línea melódica se encuentran intervalos de séptima que le dan alta expresividad, acompañado de un texto con contenido dramático, el cual permite situaciones de tensión. Esta sesión también de estructura primaria libre, finalizando con un puente para dar paso al siguiente tema.</p> <p>(A') En esta sesión se repite exactamente (A) con la diferencia de algunos adornos sobre la melodía de los últimos compases, con su semicadencia característica para ir a la (a2) con una modulación breve, finalizando Fm.</p>	
<p>Letra en Italiano y traducción al español</p>	<p>Italiano</p> <p>O del mio dolce ardor Bramato oggetto, L'aura che tu respiri, Al fin respiro.</p> <p>O vunque il guardo io giro, Le tue vaghe sembianze Amore in me dipinge: Il mio pensier si finge Le più liete speranze; E nel desio che così M'empie il petto Cerco te, chiamo te, spero e sospiro.</p>	<p>Traducción al Español</p> <p>Oh, querida razón de mi dulce ardor, el aire que respiras, Al fin respiro.</p> <p>Adonde sea que vuelvo mi mirada, tus hermosas facciones aparecen en frente de mí: mi pensamiento imagina las más felices esperanzas, Y en el deseo que me llena el pecho te busco, te llamo, Espero, y suspiro.</p>

Microestructura	Antro	A		B	C		A'	
Microestructura		a	A1	b	c	Puente	a1	a2
Compases	1	2-6	7-14	14- 23	23-30	31	32-36	37-44
Tonalidades	Fm	Fm-C	Bb-Fm	Ab-Eb	Eb-Ab	Ab	Ab-G- Bum	Fm
Forma		De periodo unitonal		Primaria libre	Primaria libre	Libre o Abierto	De periodo unitonal	

## 6. Cierre

Terminado el análisis se delegaron las funciones de la próxima sesión, para lo cual Zurisaday Carreño Blandón sería la Correlativa y Daniel Quiroga Castillo el Protocolante.

## **Anexo G. Protocolo de la séptima sesión del Seminario**

### SEMINARIO ÓPERA SERIA Y BUFA EN EL CLASICISMO SEPTIMA SESIÓN

TEMA: Análisis morfológico Aria “Un moto di rioja”  
Día: 08 abril de 2013  
Hora: 6:45 p. m.  
Duración: 1 hora y 30 minutos

Asistentes:

Francy Cáceres León (Relator)  
Daniel Quiroga Castillo (Protocolante)  
Leonardo Arciniegas  
Zurisaday Carreño Blandón (Correlator)  
Lizeth Rincón  
Oscar F. Arias

#### DESARROLLO

##### **1. Verificación del quórum**

Se llamó a lista a cada uno de los asistentes del seminario, se ausentaron: Lizbeth Ch. Espitia, Jheiny Tatiana Mojica, Ana María Melo.

##### **2. Lectura del protocolo anterior**

A continuación del llamado a lista, fue leído el protocolo de la sesión anterior, el cual fue aceptado por unanimidad por parte de los asistentes.



### **3. Relatoría**

La relatoría dio inicio a la sesión presentando el aria a analizar. Uno de los motivos de la ópera es una aria perteneciente a la ópera “Las bodas de Fígaro”, *Le nozze di Figaro* (título original en italiano), estrenada en Viena el 1 de mayo de 1786, musicalizada por el ingenioso compositor Wolfgang Amadeus Mozart y, escrita por Lorenzo Da Ponte, un afamado libretista y poeta. Esta aria cantada por Susana la esposa de Fígaro, es una historia basada en la infidelidad de un aristócrata, quien sorprendido por su esposa no tiene otra escapatoria sino afrontar su debilidad; esta ópera con un contenido anti-absolutista, había sido de gran polémica y por lo tanto prohibida en las cortes europeas importantes, a pesar de las críticas y de los sinsabores de Mozart por su atrevimiento, en los siglos posteriores el éxito fue contundente.

Para Mozart la parte de instrumentación de sus óperas era algo de suprema importancia, en ellas se siente un alto grado de influencia de su música instrumental, por ejemplo: sus sonatas se convertían en microestructuras que influenciaban directamente en la forma estructural de algunas de las arias de sus creaciones teatrales, sus marchas eran herramientas que no podía dejar de usar, debía darle el toque de majestuosidad que caracteriza sus piezas musicales, para así crear las maravillosas piezas vocales con una sencillez que a su vez complica todo intento de pretender hacer una música de las magnitudes de una obra como “Las bodas de Fígaro”.

### **4. Correlatoría**

El correlator en su intervención agregó algunos aspectos biográficos de Mozart, siendo el escritor de alrededor de 22 óperas, dada su extraordinaria capacidad. Su primera ópera la escribió cuando solo tenía 11 años de edad, sin duda alguna, un virtuoso de la música. Pero, esto no solo se vio en las obras del género vocal, sino

también en sus obras instrumentales, las cuales también las escribió cuando solo era un niño; habían quienes comentaban que la música que escribía Mozart realmente era escrita por su padre, comentario que con el tiempo se desmoronó, demostrando con el pasar el tiempo su gran habilidad y talento innato.

## 5. Discusión

Análisis morfológico “Un moto di rioja”

Tabla 4. Análisis morfológico “Un moto di gioja”

<b>Obra</b>	Un moto di gioja
<b>Textura</b>	Melodía con acompañamiento
<b>Forma Musical</b>	Sonata sin desarrollo
<b>Análisis</b>	<p>(A) Con una forma de periodo asimétrico, esta sección tiene en sus primeros compases un pedal en tónica. La melodía con movimiento ascendente y descendente, es típica del periodo clásico, hay un puente en el que se modula a D, lo que le da contraste a esta primera sección.</p> <p>(B) Esta sesión se forma por dos motivos parecidos con algunas variantes en la melodía. (c') con una forma libre o abierta para entrar al momento conclusivo de esta primera parte y una breve modulación a Em.</p> <p>(C) Aquí se encuentra el final de la exposición de la sonata en dominante, que es característico esta forma, esta sección con una forma libre, con un nuevo motivo que permite la entrada a la re-exposición.</p> <p>(A') Se retoma el primer motivo de la primera sección con algunas pequeñas variaciones, un poco más emotivo debido a las dinámicas en el acompañamiento y la voz.</p> <p>(B') Esta sección corta, con una forma libre es similar a B pero con algunas variaciones en su melodía.</p> <p>(C') Concluyendo el aria y de forma también libre se retoman motivos de la última parte de la exposición, con dinámicas <i>p f p</i> que le dan cierta flexibilidad y permiten darle un carácter de finalización a esta sección reexpositiva, terminando con 4 compases de conclusión.</p>

<b>Letra en Italiano y traducción al español</b>	<b>Italiano</b>	<b>Traducción al Español</b>
	<p>Un moto di gioia mi sento nel petto,            Che annunzia diletto in mezzo il timor!            Speriam che in contento finisca l'affanno,            non sempre è tiranno il fato ed amor.</p>	<p>Un impulso de alegría siento en el pecho,            que anuncia goce en medio del temor!            Esperemos que en satisfacción finalice el anhelo,            no son siempre tiranos el destino y el amor.</p>

<b>Macroestructura</b>	Intro	A		Puente	B		C (Conclusión)	Puente
<b>Microestructura</b>		a	b		c	c'	d	
<b>Compases</b>	1-8	8-12	12-16	16-24	24-28	28-33	33-40	40-43
<b>Tonalidades</b>	G	G	G	G-D	D	D-Em-D	D	
<b>Forma</b>	Basado en conclusión	Periodo			Periodo	Libre o Abierto	Forma Libre	
<b>EXPOSICIÓN</b>								

<b>Macroestructura</b>	A'		B'			C'		Coda
<b>Microestructura</b>	A	b'	c 2	c 3	E	d'	d''	
<b>Compases</b>	43-47	47-51	51-55	55-59	59-64	64-68	68-79	79-83
<b>Tonalidades</b>	G	G	G	G	G-Am-G	G	G	G
<b>Forma</b>	Periodo		Forma libre			Forma libre		
<b>REEXPOSICION</b>								

## 6. Cierre

Siendo ésta la última sesión del seminario, se procedió a realizar un análisis de lo que fue todo el seminario, de los frutos de la investigación, de la metodología que se implementó, se tomaron en cuenta las sugerencias de los participante en cuanto a observaciones encaminadas a mejorar para un próximo seminario, de

igual forma se les agradeció a los estudiantes por responder a la convocatoria y se les invitó a hacer parte de la socialización de la sustentación del proyecto de grado.

Anexo H. Aria "O del mio dolce ardor"

Gluck  
O del mio dolce ardor

Intro Moderato

Aria *p* *dolcissimo*

O del mio dol - ce ar -

dor - bra - ma - - to og - get -

to, bra - ma - - to og - get - to,

V IV<sub>6</sub> I<sub>4</sub> VII<sub>7</sub> V<sub>5</sub> V<sub>5</sub> (Semicañencia)

*a.*

*p*

L'au - ra cho tu re - spi - ri,

*Bb*

*V7* *IV*

10

al - fin re - spi - ro,

*Fm*

*VII 5*

*f* *p*

al - fin re - spi -

*(Climax)*

*f* *p*

*Ic* *IV* *Ic*

14

ro. O - vun - - que il guar - - do io

**B**  
b

**I**

**fp**

*(ritmo dramático)*

16

gi - ro. Le tue va - ghe sem - bian - ze A -

**I**

18

mo - re in me - di - pin - ge: Il mio pen - sier si fin - ge

**E♭**

**I**

*cresc.*

20

Le più lie - - (Climax) - - te spe -

*cresc.*

**f**

**I**

22 *dim. assai* C *p*

ran - ze; E nel do -

*dim.* *p* *E<sub>b</sub>*

I<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I (cadencia perfecta) (contrapunto)

24 si - o che co - si m'em - pie il pet - to

26 *p* *cresc.* 28 *dolce*

Cer-co te, chia-mo te, spe -

*pp*

*p* *ten.* *pp* 30 *(a piacere)* *p*

ro e so - spi - ro. Ah! (Punte)

*p col canto* *pp*

II<sub>6</sub> I<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I

4

**A<sub>1</sub>** *al*

32 *p*

O del mio dol - ce ar - dor bra -

*I<sub>4</sub>*

34

ma - - to og - get - - to, bra - ma - - to og -

*α<sub>2</sub> V IV<sub>c</sub> I<sub>4</sub>*

36 *p*

get - - to, L'au - ra che tu re -

*VII<sub>7</sub> VI<sub>6</sub> V (Semicadencia)*

*(Bbm)*

39

spi - - ri, al - fin re -

*V7 I*

40

spi - - ro, al -

*Fm mf*

42

fin, al - fin re - spi - - ro.

44

*p*

# Anexo I. Obra "Un moto di gioia"

No 12a: Un moto di gioia (KV 579)  
(Le nozze di Figaro (KV 492)) (Klavierauszug) W.A. Mozart  
Vienna, 1789 (1756-1791)

Intro

Susanna

**Arietta**  
Allegretto moderato

Piano

**A** a b

8

Un mo - to di gio - ia mia sen - to nel pet - to che an - nun - zia - di - let - to in -

(Punte)

15

mez - zo il ti - mor.

**B** c c1

23

Spe - riam che in con - ten - to fi - ni - sca - l'af - fan - no, non -

V<sub>7</sub>(11) I

56 *C*<sub>3</sub> *e*

fi - ni - sca - l'af - fan - no non sem-pre, non sem-pre è ti - ran -

64 *C*<sub>1</sub> *d*<sub>1</sub> *d*<sub>2</sub> *V*<sub>5</sub>

- no, non sem - pre è ti - ran - no - il - fa - to ed a - mor, il -

70

fa - to ed a - mor, il - fa - to ed a - mor. il -

(Conclusion)

77

fa - to ed a - mor.