

MUESTRA MUSICAL PARA CONTRATENOR EN FUSIÓN DE CANTO LÍRICO Y
MÚSICA ELECTRÓNICA

CHRISTIAN ALFREDO DELGADO ACEVEDO

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

2012

MUESTRA MUSICAL PARA CONTRATENOR EN FUSIÓN DE CANTO LÍRICO Y
MÚSICA ELECTRÓNICA

CHRISTIAN ALFREDO DELGADO ACEVEDO

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

Director

ÁLVARO MARTÍN GÓMEZ

Codirector

JANUSZ KOPYTKO

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

2012

DEDICATORIA

A DIOS nuestro Padre celestial, mamita María nuestra santísima madre y al Espíritu Santo, que siempre me han acompañado, quienes han hecho posible todo lo realizado y que siempre estuvieron a mi lado brindándome apoyo y confianza en mí mismo.

Igualmente dedico este trabajo a mis padres y mi hermana por su apoyo incondicional. En memoria de mi abuelito materno Justo Pastor Acevedo quien fue mi primer maestro musical, gracias a todos sus conocimientos y enseñanzas pude conocer la música y recibir el llamado a este grandioso camino del canto. A todos mis familiares y amigos, quienes me guiaron inculcando en mí las buenas cosas de la vida. A todas aquellas personas que aportaron algo bueno en mí en especial en mi carrera profesional.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por ser mi guía.

A mis padres y mi hermanita, por su amor y apoyo incondicional.

A mi Familia Delgado Acevedo, por aportarme siempre sus valores morales y espirituales.

A mis profesores, colegas, mis compañeros músicos y cantantes que aportaron gran parte de las soluciones pedagógicas que me han ayudado a entender el mundo musical. En especial a mi maestra de canto Andrea Juliana Zambrano Olarte por toda su paciencia, dedicación y apoyo incondicional.

A mis amigos, conocidos y todas aquellas personas especiales que ocuparon un espacio en mi corazón, que están presentes en la tierra y los que ya partieron a la eternidad, son los que siempre me contagiaron de alegría para seguir adelante a pesar de los obstáculos que se presenten en el camino.

A mi equipo de trabajo conformado por: el Dj Victor Barajas, Lina Katiana Bautista, Hernán Darío Hernández Ortega, Jonathan Layton, Sergio Camilo Duran, Luz Katherine Jaimes Rivera por brindarme siempre apoyo incondicional y por aportar a este gran proyecto.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	18
JUSTIFICACIÓN	20
OBJETIVOS	22
OBJETIVO GENERAL	22
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	22
1. EL CANTO	23
1.1 EL CANTO LÍRICO	23
1.1.1 Los Castrati y los Contratenores.	25
2. LA MÚSICA ELECTRÓNICA	29
3. CANTO LÍRICO Y MÚSICA ELECTRÓNICA	32
3.1 FL STUDIO	33
3.2 MUESTRA MUSICAL	43
3.2.1 Lascia Ch'io Pianga	43
3.2.2 Ombra Mai Fù	47
3.2.3 Amarilli, Mia Bella	52
3.2.4 Vedrò Con Mio Diletto	60
3.2.5 Die Alte	65
3.2.6 Zigeunerliedchen.	72
CONCLUSIONES	85
RECOMENDACIONES	87
BIBLIOGRAFÍA	88
ANEXOS	90

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Primer paso del FI Studio	34
Figura 2. Secuenciador	34
Figura 3. Diseño de un patrón rítmico-melódico	35
Figura 4. Visualización del patrón para realizar la secuencia	36
Figura 5. Secuencia en uno de los instrumentos del patrón	36
Figura 6. Ventana de configuración del canal secuenciado	37
Figura 7. Configuración de efectos del canal	38
Figura 8. Navegador	38
Figura 9. Selección de instrumento o sampler	39
Figura 10. Visor de lista de patrones	40
Figura 11. Secuencia de un patrón rítmico-melódico	40
Figura 12. Reproducción de la secuencia	41
Figura 13. Mezclador	41
Figura 14. Modo de Exportar un archivo	42
Figura 15. Selección de diferentes formatos	42
Figura 16. Rango Vocal - Lascia Ch'io Pianga	44
Figura 17. Primer período A	44
Figura 18. Notas de Anticipación	45
Figura 19. Movimiento de la melodía	45
Figura 20. Utilización de silencios	46
Figura 21. Secuencia de sintetizadores en la introducción	47
Figura 22. Rango vocal - Ombra mai fù	48
Figura 23. Ombra mai fù variante en el trío de cuerdas	48
Figura 24. 7mo grado en Segunda inversión	49

Figura 25. Secuencia del piano - Ombra mai fù	50
Figura 26. Secuencia de sintetizador introducción	51
Figura 27. Rango Vocal - Amarilli, Mia Bella	53
Figura 28. Primera sección (Part. 1) - Amarilli, mia bella	54
Figura 29. Primera sección (Part. 2) - Amarilli, mia bella	54
Figura 30. Segunda sección - Amarilli, mia bella	55
Figura 31. Segunda Sección (Parte Final) - Amarilli, mia bella	55
Figura 32. Tercera Sección (Parte Final) - Amarilli, mia bella	56
Figura 33. 4 al piso	57
Figura 34. Secuencia de samplers de percusión	57
Figura 35. Secuencia de sintetizadores - Amarilli, mia bella	58
Figura 36. Loops de instrumentos de percusión oriental	59
Figura 37. Amarilli, introducción para cuarteto de cuerdas	59
Figura 38. Secuencia de sintetizadores en 1ra, 2da y 3ra voz del piano	60
Figura 39. Rango Vocal - Vedrò con mio diletto	61
Figura 40. Introducción – Vedrò con mio diletto	62
Figura 41. Sección B - Vedrò con mio diletto	63
Figura 42. Secuencia piano - Vedrò con mio diletto	64
Figura 43. Secuencia del sintetizador 1 - Vedrò con mio diletto	64
Figura 44. Secuencia del sintetizador 2 - Vedrò con mio diletto	65
Figura 45. Rango Vocal - Die Alte	67
Figura 46. Acordes por cada sílaba	67
Figura 47. Partitura Original - Die Alte	68
Figura 48. Partitura del arreglo - Die Alte	68
Figura 49. Secuencia piano - Die Alte	69
Figura 50. Parte final de la pieza original	69
Figura 51. Introducción de la partitura actual	70
Figura 52. Secuencia del sintetizador - Die Alte	70
Figura 53. Loops de percusión oriental - Die Alte	71
Figura 54. Secuencia de samplers instrumentos de cuerda	71

Figura 55. Secuencia samplers instrumentos de percusión	72
Figura 56. Rango Vocal Zigeunerliedchen - Jeden Morgen	73
Figura 57. Primera parte de la pieza original	74
Figura 58. Primera parte de la adaptación	74
Figura 59. Línea melódica del contrateno – Jeden Morgen	75
Figura 60. Motivo Rítmico – Jeden Morgen	76
Figura 61. Inicio del movimiento - Jeden Morgen	76
Figura 62. Primera parte - Jeden morgen	77
Figura 63. Análisis rítmico - Jeden Morgen	77
Figura 64. Análisis del movimiento de la melodía	78
Figura 65. Secuencias rítmico-melódicas con samplers, loops y sintetizadores	79
Figura 66. Secuencia del Bombo - Jeden Morgen	79
Figura 67. Secuencia del Hi-Hat - Jeden Morgen	80
Figura 68. Secuencia del Shaker - Jeden Morgen	80
Figura 69. Secuencia del Ride - Jeden Morgen	80
Figura 70. Secuencia del piano en la fusión electrónica	81
Figura 71. Secuencia de cada uno de los sintetizadores según las voces del piano	81
Figura 72. Secuencia Jeden Morgen en el FL Studio	82
Figura 73. Secuencia del Piano - Jeden Morgen	83
Figura 74. Patrón Rítmico - Melódico 1 - Jeden Morgen	84

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Castratis más representativos de la historia	26
Tabla 2. Clasificación del contratenor en la edad media	27
Tabla 3. Clasificación de la voz del contratenor según Arturo Reverter.	28
Tabla 4. Instrumentos utilizados en la música electrónica	29
Tabla 5. Géneros comunes en la música electrónica	30
Tabla 6. Traducción Lascia Ch'io Pianga	43
Tabla 7. Esquema Lascia Ch'io Pianga	46
Tabla 8. Traducción Ombra Mai Fù	47
Tabla 9. Esquema Ombra Mai Fù	49
Tabla 10. Traducción Amarilli Mia Bella	52
Tabla 11. Esquema del movimiento "Amarilli".	56
Tabla 12. Traducción Vedrò Con Mio Diletto	61
Tabla 13. Esquema Vedrò con Mio Diletto	63
Tabla 14. Traducción Die Alte	66
Tabla 15. Traducción Jeden Morgen	73
Tabla 16. Esquema del movimiento Zigeunerliedchen; Jeden Morgen	78

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Renato Martínez Valenzuela	90
Anexo B. Adriana María Gutiérrez Grisales	91
Anexo C. Partitura Lascia Ch'io Pianga	92
Anexo D. Partituras Ombra Mai Fù	96
Anexo E. Partituras Amarilli, mia Bella	100
Anexo F. Partitura Vedrò Con Mio Diletto	110
Anexo G. Partituras Die Alte	117
Anexo H. Partituras Zigeunerliedchen - Jeden Morgen	121

GLOSARIO

Bel canto: es el nombre que recibe el arte laríngeo y se compagina con la sentimentalidad de la ópera romántica italiana.¹

Lied: se le llama al canto popular alemán, semiburgués y sus coros de las “verein” o “liedertafeln” donde se canta y se bebe cerveza bajo las grandes cornamentas de los ciervos, cuya sabrosa carne fue devorada tiempo atrás, con su condimento de coles agrias y dulces mermeladas.²

Loop: se le llama al procedimiento por el cual se une el final de un sonido con su comienzo (originalmente se lograba con un surco cerrado en un disco de pasta), logrando, según las características de un sonido en el tiempo, un continuo o una repetición.³

Sampler: Aparato electrónico por medio del cual se toman muestras de cualquier tipo de sonido que posteriormente puede ser reproducido tal cual o modificado antes de su reproducción.⁴

Secuencia: Resultan ser aquellas composiciones musicales que se encuentran conformadas por más de una frase melódica que se repetirá dos veces y si el texto está presente siempre permanece independiente respecto de la melodía.⁵ Serie o sucesión de partes que guardan una relación entre sí.⁶

¹ SALAZAR, Adolfo; La música en la sociedad europea. III. El siglo XIX (1). Editorial Alianza Musica. Madrid, 1984. Pág. 342.

² Ibid., p. 338-339.

³ FISCHEMAN, Diego; La música del siglo XX. Editorial Paidós. Buenos aires. 1984. Pág. 125.

⁴ BELTRANDO-Partier, Marie-Clarie; Historia de la música. Editorial Espasa Siglo XXI. España, 2001. Pág. 1207-1215.

⁵ DEFINICIÓN ABC. Definición de Secuencia (En línea). www.definicionabc.com/general/secuencia.php (Citado el 20 de Febrero del 2012).

⁶ WORDREFERENCE. Secuencia. (En línea) www.wordreference.com/definicion/secuencia (Citado el 20 de Febrero del 2012).

Sintetizador: instrumento musical electrónico capaz de generar sonidos de forma artificial.

Período: es la formación de dos o más frases.⁷

Eco: efecto de la reflexión de un sonido. Artificio de escritura que consiste en la repetición más débil en otro plano sonoro de un breve fragmento.

Homofonía: característica de la música ejecutada al unísono o a la octava. Tipo de música opuesto a la contrapuntística, o sea, cuyas partes o voces suenan simultáneamente.

Melisma: serie de notas cantadas sobre una sola sílaba.

Ostinato: fórmula melódica que se repite con insistencia.

Pasacalle: danza antigua, de origen español, de compás ternario.

Pedal: sonido repetido o prolongado durante cierto tiempo mientras las voces restantes forman armonías que pueden serle extrañas.

Reverberación: reflexión difusa de las ondas sonoras en las paredes donde se efectúa la audición que prolonga el sonido en una duración llamada tiempo de reverberación.

Paneo: balance izquierda o derecha del sonido.

⁷ CONCEARTE.FOROACTIVO. Teoría musical: 5. Período Musical. (En línea) <http://concearte.foroactivo.net/t82-teoria-musical-5-motivos-frases-y-periodos> (Citado el 12 de Enero del 2012).

Hi-Hat: Forma parte de la batería, que consta de dos platillos de igual tamaño que para sacar su sonido chocan gracias al sistema de un pedal.

Shaker: Es un instrumento de percusión pequeño que para producir el sonido se agita hacia adelante y hacia atrás en vez de golpearlo.

Bombo: es un instrumento de percusión que gracias a su sonoridad grave permite marcar y mantener el pulso de cualquier estilo musical.

Eunucoide: Voz de tono elevado, pero de débil intensidad, que conserva en el hombre adulto su carácter infantil.

RESUMEN

TÍTULO:

MUESTRA MUSICAL PARA CONTRATENOR EN FUSION DE CANTO LÍRICO CON MÚSICA ELECTRÓNICA*

AUTOR:

DELGADO Acevedo Christian Alfredo**

PALABRAS CLAVES:

Fusión, Contratenor, Canto lírico, Música electrónica, muestra musical.

DESCRIPCIÓN

El presente proyecto es una muestra musical que mezcla la música académica con la música electrónica, buscando realizar lo que podría llamarse “fusión” con el ánimo de dar a conocer al contratenor como una de las voces especiales dentro del mundo de la música.

Para el presente proyecto se ha construido una muestra musical para contratenor apoyada en un acompañamiento musical electrónico y un cuarteto de cuerdas, mostrando al público un formato diferente en el cual el canto lírico juega un papel importante a la hora de combinarse con sonidos electrónicos.

Como resultado del proyecto se presenta también un documento escrito con elementos teóricos que soportan los aspectos musicales utilizados y que busca a su vez documentar la voz del contratenor, la música electrónica y la fusión realizada junto con un breve análisis de las piezas musicales pertenecientes a este proyecto.

Para la fusión de canto lírico y música electrónica en este proyecto se tuvo en cuenta como fundamento las partituras originales de las obras seleccionadas, para a partir de éstas, desarrollar los arreglos de las mismas. Como elemento fundamental para la consecución de los resultados proyectados se utilizó *FL Studio*, un software de edición de audio con soporte multipista y midi que permite secuenciar, reemplazar y crear motivos rítmicos y melódicos por medio de sintetizadores, samplers o sonidos reales brindando más herramientas a la hora de crear música electrónica.

* Trabajo de grado

** Facultad de ciencias humanas, escuela de artes - Música. Director GÓMEZ Acevedo Álvaro Martin. Codirector KOPYTKO.Janusz

ABSTRACT

TITLE:

MUSICAL SHOW FOR COUNTER-TENOR FUSIONING ELECTRONIC MUSIC WITH LYRIC CHANT*

AUTHOR:

DELGADO Acevedo Christian Alfredo**

KEYWORDS:

Fusion, counter-tenor, lyric chant, electronic music, musical show.

DESCRIPTION:

This project is a musical show that combines academic music with electronic music, looking to create what might be called a "fusion" with the intention of raising awareness of the countertenor as a special voice within the world of music.

For this project, a musical show for countertenor supported with electronic musical accompaniment and a string quartet has been built, showing a different format to the audience, in which the lyrical chant plays an important role when combined with electronic sounds.

As a result, the project also presents a written document that supports the theoretical elements and musical aspects used, while documenting both the voice and music along with the musical fusion achieved, plus a brief analysis of the pieces included in this project.

For this fusion of electronic music and lyrical chant, the original scores of the selected pieces were used as a starting point, so the arrangements for different ensembles could be crafted. One of the most important tools used in this project is a computer program called 'FL Studio', which allows the user to sequence, replace and create rhythmic and melodic motifs using synthesizers, samplers or real sounds providing more tools when creating electronic music with new sounds.

* Degree Thesis

** Faculty of Human Sciences. Arts School. Project Director: GÓMEZ Álvaro Martin. Project Codirector: KOPYTKO.Janusz

INTRODUCCIÓN

Este proyecto se origina a partir de dos eventos fundamentales; El primero, la idea de crear una muestra musical que permitiera, bajo la categoría de “Fusión”, mostrar las posibilidades técnicas y sonoras del Contratenor motivada por la inexistencia de agrupaciones similares, la falta de información que incentive y promueva el interés del público en general por el contratenor y la escasez de cantantes con esta clasificación vocal en la región. El segundo evento se centra en la motivación generada a partir del hallazgo, en diferentes medios de comunicación, de agrupaciones de reconocimiento internacional conformadas por cantantes que responden a la clasificación de contratenores y el uso, en estas, de recursos electrónicos para la consolidación de un estilo catalogado como “Fusión”.

Tiene como objeto principal presentar una muestra musical fusionando el canto lírico del contratenor con acompañamiento musical acústico de un cuarteto de cuerdas, un Dj (Disc Jockey) y diferentes elementos electrónicos. Su fundamentación ha sido organizada en cuatro partes. La primera de ellas hace mención a todo lo relacionado con el canto, su historia, clasificación de voces, el castrati y el contratenor, con el fin de informar su origen y el funcionamiento de su técnica. La segunda parte de este trabajo trata de un marco teórico relacionado con la música electrónica, su origen, instrumentos, técnicas que se utilizaron, elementos de composición, evolución de esta misma y géneros musicales más representativos de estos tiempos. Posteriormente un tercer evento sobre las fusiones musicales: la fusión electro ópera o fusión canto lírico con música electrónica, siendo ésta fusión la razón de ser de este trabajo, en donde se presenta la concepción y representación más importante ante esta nueva corriente.

En este trabajo también se expone la iniciativa de una encuesta realizada a Contratadores y Dj's para conocer la visión que ellos tienen sobre este tipo de muestra musical, buscando generar un nuevo punto de vista consciente sobre la temática abordada, convirtiéndose en un recurso para la continuidad del proyecto. (Anexo 1)

La cuarta parte de este trabajo es un breve análisis de los movimientos que harán parte de la muestra musical, partiendo del contexto histórico por medio de la biografía del compositor, así como del estilo característico correspondiente a cada época y fusión musical electrónica, mostrando los elementos que se utilizan para desarrollar esta misma.

La preparación de este trabajo se realizó siguiendo el patrón de las obras originales, explorando todos los elementos y recursos pertenecientes a cada movimiento de dichas obras, con el fin de mantener la esencia de la época y de cada compositor.

JUSTIFICACIÓN

Según Stuckenschmidt, habrá personas que piensan que la llegada de la tecnología a la música es el fin de la participación del ser humano en la producción de sonidos. Sin embargo, este autor señala que los avances de la tecnología han permitido descubrir nuevas formas musicales, aportando a la música vocal e instrumental distintas posibilidades y sonoridades dándole a su vez la connotación de “síntesis histórica de la mecánica y la orgánica”.⁸

El hombre Latinoamericano desde tiempos pretéritos, ha sido impactado con la transculturización y las expresiones populares, pues los medios de comunicación como la televisión, la radio, las redes virtuales, etc., han servido de vehículo de difusión y en la medida en que se ha avanzado hacia la globalización, éstos han abierto caminos al conocimiento de las expresiones artísticas del mundo entero.

El canto es un lenguaje que permite transmitir y sentir emociones, ideas y sentimientos llevando de la mano toda la expresión facial y corporal. La música académica permite sensibilizar a través de la interpretación del canto lírico.

Algunos cantantes líricos han querido mostrar sus capacidades dentro del mundo artístico utilizando estos elementos de música electrónica que se escuchan actualmente. Por consiguiente, la música electrónica o los recursos electrónicos han llamado la atención de los cantantes atrayéndolos a la experimentación con nuevos sonidos, realizando múltiples combinaciones, ya que la música electrónica ha llamado la atención del público moviendo masas a través de esta corriente. La fusión es una propuesta musical que busca experimentar nuevos campos sonoros adaptando recursos, como por ejemplo el rock, el pop y por supuesto la música electrónica de hoy en día. Esta propuesta musical ha sido promovida por los

⁸ STUCKENSCHMIDT, H.H. El material técnico Sonoro. La Música del Siglo XX. Madrid: Editiciones Guadarrama S.A. 1960. Pág. 178.

medios masivos como lo son televisión, la radio y la internet, haciéndola más digerible al público. Por tanto, han accedido a importantes espacios por medio de presentaciones en vivo, desfiles de moda, bandas sonoras de obras cinematográficas, videos musicales, etc. Así pues, los espacios más frecuentes en los que se han podido mostrar todos estos tipos de ensambles han sido diversos festivales de música, conciertos, programas de televisión, pasarelas de moda, auditorios, entre otros.

Esta muestra musical se puede considerar como una gran oportunidad para resaltar la importancia, transcendencia y vitalidad dinámica del Contratenor pues hasta ahora, este paradigma musical, a nivel Latinoamericano, no ha gozado de difusión masiva; no obstante ser un prototipo de voz especial y culmen de fusión con la música electrónica.

En consecuencia, podemos inferir que estos nuevos estilos musicales de fusión con la música electrónica invitan a experimentar y explorar en profundidad con el fin de adquirir un compromiso serio e innovador para culturizar al público en general.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Promover la difusión de ensambles mediante una muestra musical fusionando el canto lírico del contratenor con acompañamiento musical acústico de un cuarteto de cuerdas, un Dj y acompañamiento musical electrónico.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Promover este tipo de ensambles, realizando presentaciones musicales a través de la fusión entre el canto lírico y la música electrónica, contribuyendo como medio de difusión cultural.
- ✓ Favorecer la difusión y comprensión de este trabajo a través de la utilización de elementos de música electrónica aplicados a las piezas de obras pertenecientes a diversas épocas e interpretadas por el contratenor aplicando la técnica vocal del canto lírico.
- ✓ Incentivar la creatividad de ensamble de fusión del canto lírico – contratenor – con la música electrónica, utilizando para ello medios electrónicos a través de programas de computador que desarrollan secuencias digitales.

1. EL CANTO

*Si nos referimos a la música, en ella lo más real, lo más simbólico, lo más comunicativo, lo que reúne todo, a saber: ritmo, poesía, paisaje, melodía, belleza, armonía, coordinación, sensibilidad y expresión, es el canto.*⁹

El canto es una manera de expresar todo lo que siente y vive el ser humano, a través de una frase, una palabra acompañada con música y con melodías.

Según Luis Carlos García Gómez en su libro “Ciencia y técnica del dominio de la voz”, el canto es la expresión del alma del ser humano, manifestando sentimientos, angustias, placeres, pasiones, etc. El cantante se encarga de interpretar oraciones literarias y poesía en una melodía con un acompañamiento musical. Este arte requiere dedicación, entrega y un arduo entrenamiento con ejercicios de respiración, de entonación, de relajación y lo más importante, una buena actitud para poder manifestar todos los sentimientos y la musicalidad a través las cualidades de la voz.

1.1 EL CANTO LÍRICO

Según Carme Tulon Arfelis¹⁰, el canto lírico es la aplicación de la técnica en los distintos géneros de la música vocal académica y para conseguir la calidad vocal se debe trabajar disciplinadamente hasta desarrollar todo el potencial de manera correcta y adecuada. Como resultado de dicho trabajo se produce el timbre vocal adecuado para el estilo musical.

⁹ GARCÍA Gómez, Luis Carlos; Ciencia y Técnica del Dominio de la Voz. Bogotá-Colombia: Editora Jurídica de Colombia., 1986. Pág. 23.

¹⁰ TULON Arfelis, Carme; Cantar y Hablar. La voz cantada y sus diferentes estilos. Barcelona: Editorial Paidotribo. 2005. Pag. 17.

Para encontrar este timbre es preciso adoptar una correcta colocación que favorezca la limpieza, claridad, cuerpo y brillo del sonido, trabajando a su vez otros aspectos como la extensión, amplitud y agilidad de la voz; la expresión y la conciencia corporal que redundan en “cantar sin tensión”.

Podría afirmarse que el canto lírico tiene su origen en las edades primitivas del ser humano, cuando éste comienza a generar diferentes sonidos con su voz, que poco a poco y a lo largo de la historia va perfeccionando y utilizando en la expresión de ideas musicales y literarias. En cada uno de los distintos periodos musicales se realizaron diferentes aportaciones al desarrollo vocal, comenzando desde los antiguos griegos y los antiguos romanos cuyos actores tenían la posibilidad de cantar en algunos fragmentos de su papel como lo hacían los integrantes del coro. Así mismo en la edad media, el canto gregoriano promovió el desarrollo de diferentes aspectos de la voz y sin hablar de ‘bel canto’, se trabajó desde la polifonía principalmente en el contexto religioso y en la medida que el tiempo transcurría, se avanzó hacia lo teatral. Posteriormente, en el renacimiento fueron promovidas las diferentes manifestaciones artísticas intentando retornar a la antigua Grecia clásica y hacia finales de este periodo, se da lugar al nacimiento de lo que hoy conocemos con el nombre de Ópera, un drama combinado con una obra musical que a su vez se ha convertido en uno de los géneros vocales que mejor puede representar con versatilidad diversos contextos.

Ya en el Barroco, fueron marcados el estilo y los parámetros generales del canto, pues se dio lugar a lo que se llamó el “bel canto”, la técnica más utilizada del canto lírico, pues consiste en un buen sonido vocal con adornos la cual permite imitar la tragedia, una de las expresiones más populares de la época.

En esta época, a diferencia del renacimiento, se hizo énfasis en el desarrollo de la colocación y otras cualidades de la voz al servicio del contexto sociocultural asignando a la voz la ejecución de diversos adornos.

Así pues, el canto poco a poco fue tomando un camino hacia el diálogo, el drama, con diversos textos literarios interpretados por actores que cantan con un acompañamiento musical dando lugar a la Ópera, la cual se convirtió en uno de los géneros vocales que puede representar con mayor versatilidad diversos contextos.

La voz humana puede clasificarse en distintos grupos según sea su color y registro, encontrando así en las voces femeninas: Sopranos, Mezzo-sopranos y contraltos y en las voces masculinas: Tenores, Barítonos y Bajos.

También se pueden encontrar otras clasificaciones más específicas dependiendo de otras características y posibilidades técnicas de la voz y en el caso del objeto de estudio de este proyecto, es preciso hablar de los Castrati y los Contratenores con el ánimo de establecer claramente las diferencias y similitudes entre ellos.

1.1.1 Los Castrati y los Contratenores.

Se conoce como “castratis” a los hombres que han sido castrados, es decir, aquellos a quienes se les han retirado sus testículos antes de su etapa de desarrollo. Aquellos hombres privados de la reproducción, sólo para lograr belleza vocal, eran también conocidos como eunucos y/o falsetistas, aunque esta última denominación es incorrecta debido a que en realidad no cantan en falsete¹¹.

Tenían características físicas diferentes a las de los otros hombres, como por ejemplo, la falta de vello en la cara, los hombros estrechos, algunos rasgos femeninos y cuerpos grandes, entre otras. Sus voces eran más potentes que las voces femeninas debido a su contextura física y su participación en la música se

¹¹ Falsete: Voz artificial que resulta más aguda que la natural y que se consigue colocando la laringe de una forma determinada. BELTRANDO-PATIER, Marie Clarie et al. Historia de la música. Volumen 1. España: Espasa Calpe S.A. 2001.

debió principalmente a la determinación de la iglesia de no permitir la actuación de las mujeres en las artes, en este caso en la música.

Eran increíbles las cualidades de la voz de los castratis, pues poseían flexibilidad, agilidad, ligereza, fuerza, color y textura. Así mismo, ostentaban gran capacidad respiratoria, la cual facilitaba la ejecución de diversos adornos vocales. Tales atributos generaron gran aceptación entre la sociedad de la época.

A continuación se presentan los castrati más reconocidos a través de la historia.

Tabla 1. Castratis más representativos de la historia

EPOCA	NOMBRE	APORTE
Siglo XVIII	<i>Carlo Broschi – Farinelli</i>	El más importante de los castrati.
1710 – 1783	<i>Gaetano Majorano – Caffarellio o Caffariello</i>	Célebre por su extraordinario virtuosismo. Alumno de Porpora.
1714 – 1761	<i>Gioacchino Gizziello</i>	
1685 – 1756	<i>Antonio Bernacchi</i>	Creador de la escuela boloñesa. Un gran pedagogo.
1653 – 1732	<i>Pierfancesco Tosi</i>	Autor de un famosísimo texto que ha dado mucha luz a los preocupados por el arte del canto: "Opinioni del cantori antichi e moderni, ossia osservazione sopra il canto figurato. 1723, Bologna.
1680 – 1750	<i>Francesco Bernardi. Su apodo "Senesino".</i>	Natural de Siena
1736 – 1790	<i>Giusto Fernando</i>	También natural de Siena, ejercía como compositor.
1740 – 1821	<i>Gaspare Paccierotti</i>	Fueron los últimos representantes relevantes de ese estilo y esa voz.
1780 -1861	<i>Giovanni Battista Velluti</i>	
Finales del Siglo XVIII y Principios del Siglo XIX	<ul style="list-style-type: none"> Entre otros motivos, se prohibió y se castigó la castración. El centro del mundo lírico había pasado a las voces femeninas (a las sopranos fundamentalmente). 	
Principios del Siglo XX	<i>Alessandro Moreschi</i>	<ul style="list-style-type: none"> Director del coro de la capilla Sixtina. Grabó un documento de mala calidad y su interpretación del Ave Maria de Bach / Gounod, ha parecido bastante patética para el público.

Fuente: REVERTER, Arturo. El Arte del Canto. Madrid: Alianza Editorial, 2008 - 2009. p. 98 - 99

Por otro lado, existen los contratenores, quienes poseen características vocales similares a las de los *castrati*, pero a diferencia de éstos, no han sido sometidos a la castración. El contratenor es un tipo de voz masculina apoyada en la resonancia y la colocación de la voz de cabeza, permitiendo un sonido es similar a la voz de las mujeres (contralto).

Según Arturo Reverter, este tipo de voz también fue mal llamado “falsetista”. Sus características tímbricas varían, y por esto son situados entre las sopranos y las contraltos otorgándoseles también el nombre de *Contralto Masculino* por su registro, pero con diferencias bien definidas en el color, pues su sonido es un poco más claro y más agudo que una contralto femenina. El origen de este tipo de voces surgió de una manera natural con respecto a su técnica. Nacen desde etnias antiguas particularmente en espectáculos teatrales de países orientales e introducidos en occidente en el siglo VIII por moros, trovadores y minnesängers, que fueron los cantores del amor de aquella época. En la edad media, la voz del contratenor se clasificó de la siguiente manera:

Tabla 2. Clasificación del contratenor en la edad media

Contratenor	Función
<i>Contratenor Bassus</i>	En la música polifónica, desde el siglo XIII era el que realizaba el contrapunto al canto del tenor, sirviendo de complemento.
<i>Contratenor Altus</i>	Se encuentra encima de la voz del tenor.
<i>Soperanus, sopranus</i>	Se situaba por encima del Contratenor-Altus. Era la voz superior.

Fuente: REVERTER, Arturo. El Arte del Canto. Madrid: Alianza Editorial, 2008 - 2009. p. 102.

En la actualidad existe acuerdo entre los especialistas en que “las voces del contratenor pueden ser, según su timbre, de distintas clases”.¹²

¹² REVERTER, Arturo. El Arte del Canto. Madrid: Alianza Editorial, 2008 - 2009. p. 104

Tabla 3. Clasificación de la voz del contratenor según Arturo Reverter.

Tipo de contratenor	Características	Representantes
Contratenor Soprano	Desarrolla la voz en lo más alto, puede ser el reemplazo de la voz soprano, es una voz clara y ligera, también llamados sopranistas. Dentro de sus características tímbricas se dice que el motivo de su sonido es producido por una atrofia laríngea. Es por esta razón que su voz a la hora de hablar es muy similar al timbre de una mujer.	<ul style="list-style-type: none"> • Dominique Visse • Aris Christofellis
Contratenor Mezzo-soprano	Es una de las más usuales, es la voz intermedia de este tipo de voz. Se le facilita estar en este	<ul style="list-style-type: none"> • Paul Eswood o James Bowman. • Andreas Scholl
Contratenor Mezzo-soprano	registro y algunas veces en soprano.	<ul style="list-style-type: none"> • Brian Asawa • David Daniels • Alfred Deller
Contratenor Contralto	Es la de sonoridad más grave de este tipo de voz. El timbre es similar a la de una contralto femenina. Y el desarrollo de su sonido se hace en la parte más grave de la voz de cabeza.	<ul style="list-style-type: none"> • René Jacobs • Carlos Mena

Fuente: REVERTER, Arturo. El Arte del Canto. Madrid: Alianza Editorial, 2008 - 2009. p. 104 - 105

2. LA MÚSICA ELECTRÓNICA

Robert A. Morgan en su libro “la música del siglo XX” plantea que entre los siglos XIX y XX, la tecnología ha abierto las puertas al uso de nuevas herramientas para la creación y ejecución musical, aportando nuevos instrumentos, efectos y sonoridades. Los distintos desarrollos técnicos generaron distintas posibilidades en la composición. Por ejemplo, el descubrimiento y uso de la cinta magnetofónica en la segunda guerra mundial permitió el almacenamiento, transformación y combinación de sonidos musicales grabados. En consecuencia y gracias a la experimentación y gusto de diferentes compositores, con el tiempo siguieron apareciendo otros instrumentos y/o recursos como se observa en la siguiente tabla.

Tabla 4. Instrumentos utilizados en la música electrónica

Año	Nombre del instrumento	del Creador del instrumento	Función
1906	Telharmonium	Thaddeus Cahill	Un instrumento de doscientas toneladas que producía sonidos artificiales con generadores electrónicos.
1920	Theremin	Lev Termen	Capaz de interpretar una extensión continua de notas alterando la frecuencia de un oscilador electrónico.
1928	Ondas Martenot	Maurice Martenot	Capaces de desarrollar una extensión de frecuencias continua, pero con un mejor control melódico y una mayor variedad tímbrica.

Fuente: MORGAN, Robert P. La música del Siglo XX. 2ª Edición. Madrid: Ediciones AKAL, 1999. Págs. 486 - 487

Por otra parte, en la radio francesa se realizaron los primeros estudios de la música electrónica diferenciándola de la música concreta, pues la segunda se encuentra basada en sonidos naturales o concretos, mientras que la primera

consiste en sonidos originales producidos de manera artificial, es decir, por medios electrónicos.

Asimismo han surgido otras alternativas para integrar diversos sonidos y efectos a la música electrónica. Tal es el caso de las consolas con control de voltaje que permiten la generación de sonidos mediante el uso de un teclado, o un sintetizador que cumple la función de combinar artificialmente o sintetizar distintos sonidos electrónicos. Este aparato electrónico ha abierto nuevas posibilidades para la composición y arreglos musicales. Su funcionamiento consiste en la aplicación de diversos voltajes a un oscilador para producir diferentes notas, es decir, que al presionar las teclas de un piano electrónico se producen una serie de secuencias de notas con su respectiva duración.¹³

Los diferentes instrumentos utilizados en la música electrónica han permitido presentar a distintos públicos las creaciones y representaciones mentales de diferentes autores innovando con sonidos artificiales y texturas salidas de lo convencional hasta convertirse hoy por hoy en una corriente fuerte que planea figurar en la historia musical. En esta corriente han surgido gran cantidad de géneros y estilos entre los que se encuentran:

Tabla 5. Géneros comunes en la música electrónica

Estilo	Origen
House	Nació en Chicago y se especula que su nombre se le debe a la discoteca <i>The Warehouse</i> , ubicada en esa ciudad. Es el más popular, simple y versátil. Se caracteriza por usar un golpe de bombo en cada tiempo del compás de cuatro tiempos.
Trance	Sus inicios datan de 1990 en Alemania. Nace de la unión de varios ritmos electrónicos. El género más emocional de la música electrónica. Antes se caracterizaba por ser repetitivo y con cierto aire hipnótico, ahora está dividido en numerosos subgéneros, muchos de los cuales le han dado gran importancia a las melodías.

¹³ MORGAN, Robert P. La música del Siglo XX. Akal S.A., 1994, 1999. Desarrollos en la tecnología: Música Electrónica. Musique Concrète. Pág. 488.

Continuación de la Tabla 5.

<i>Techno</i>	El libro La tercera ola, de Alvin Toffler, le dio su nombre. Nació en Detroit de las mezclas con sintetizadores y ritmos como jazz y funk en los años ochenta. Desde 1990 ha tenido gran acogida en Alemania y Reino Unido. Se caracteriza por ser oscuro y triste, pues buscaba personificar la recesión industrial de la época.
<i>Breakbeat</i>	Nació de los cortes que introducían los “DJ” de hip hop cuando mezclaban en discotecas y usa patrones de ritmos diferentes al compás de cuatro tiempos. Es uno de los ritmos electrónicos más versátiles y por eso hoy en día, se encuentra fragmentado en varios subgéneros.
<i>Jungle</i>	La escena musical de Jamaica, que se dio en la década de 1980 en Inglaterra, es uno de sus antecedentes. Es el más agresivo de los géneros, aunque tiene una variante, el Drum n Bass, que es mucho más limpio. Su velocidad dobla la del rap y con muchas influencias de la música electrónica hardcore.
<i>Hardcore</i>	De corte industrial, tiempos rápidos y con distorsión de los ritmos, apareció en Alemania a finales de los años ochenta. Allí y en los Países Bajos es donde más tiene seguidores. Cuenta por lo menos con veinticinco subgéneros. A finales de la década de 1990 su popularidad decayó por la aparición de ritmos más suaves e innovadores.
<i>Downtempo</i>	Tiene su origen en el house, el jazz y el funk. Desde su aparición, hace cuarenta años, busca reinventarse constantemente. Es música más para oír que para bailar, posee un sonido lento y relajado. Por eso se han creado numerosos instrumentos para la búsqueda de nuevos sonidos.

Fuente: Revista Únete. Publicación de Une Epm Telecomunicaciones. N° 15 – Noviembre de 2011 – ISSN 2027-0038. Medellín, Colombia. Pags. 20 - 21

3. CANTO LÍRICO Y MÚSICA ELECTRÓNICA

Según Mauricio Pardo Rojas en su libro *Música y sociedad en Colombia-traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, la fusión debe ser entendida como un proceso socio-cultural de las artes y no de un género musical. La fusión es la que incluye en una misma pieza musical elementos pertenecientes a más de un estilo musical, incorporándose entre sí y creando a partir de ellos, un nuevo producto en el que sean reconocibles sus orígenes.¹⁴

Actualmente la industria musical ha utilizado nuevas sonoridades y han gozado de los beneficios que ha traído la tecnología hasta ahora. Esto ha permitido la aparición de diferentes estilos y géneros musicales, la experimentación y exploración de nuevos recursos sonoros y el acercamiento a distintas poblaciones por medio de la mezcla del canto lírico y la música electrónica, desarrollado por cantantes líricos, músicos y “dj’s” que han logrado conseguir espacios de difusión cultural como los grandes escenarios que hay en Europa y que se han podido apreciar en las redes sociales como por ejemplo, “Youtube”.

Uno de los ensambles más significativos de esta fusión canto lírico con música electrónica, es la obra cinematográfica publicada en el año 1997, titulada como *el quinto elemento* y dirigida por *Luc Besson*. Específicamente, al recordar la escena del concierto de una alienígena de coloración azul, cantando una pieza musical perteneciente a una ópera *Lucia di lammermoor*, realizada por el compositor Gaetano Donizetti, en el cual es implementada con instrumentación acústica, su canto lírico con una variedad de adornos o melismas vocales y un acompañamiento de música electrónica.

En la actualidad, existen diversos representantes de lo que muchos han llamado Operapop, classical crossover, electro-ópera, entre otros, que no es más que la

¹⁴ PARDO Rojas, Mauricio. *Música y sociedad en Colombia-traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario. 2009. Págs. 371.

fusión de obras clásicas con elementos rítmicos y sonoros generados a partir de instrumentos electrónicos. Entre estos se encuentran:

- ✓ Vitas Bumac (Contratenor Ruso)
- ✓ Malena Ernman (Mezzo-Soprano Sueca)
- ✓ Emma Shaplin (soprano de coloratura Francesa)
- ✓ Sarah Brightman (Soprano Británica)
- ✓ Thomas Otten (Contratenor Francés)
- ✓ Charles Darwin (Electro-Opera)
- ✓ Naama (Mezzo–Soprano Israelí) Omer Barzilay, Dj Alon Halperin

Los trabajos musicales desarrollados por los exponentes antes mencionados han dado la vuelta al mundo y no pretenden alterar ni deteriorar las obras musicales de los clásicos. En cambio, hay quienes afirman que este tipo de fusiones han permitido acercar las obras del repertorio clásico universal a diferentes poblaciones que por su propia iniciativa no escucharían versiones “académicas”.

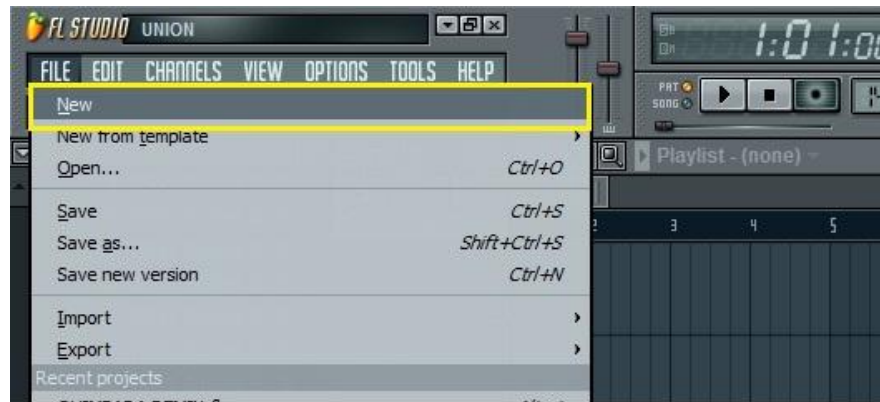
3.1 FL STUDIO

Como se mencionó anteriormente, FL STUDIO fue el software utilizado para soportar los elementos electrónicos contenidos en la muestra musical de este proyecto. Este software fue desarrollado por la compañía belga Image-line Software y su primera edición fue lanzada al mercado en 1998 bajo el nombre de Fruity Loops Studio, el cual fue cambiado posteriormente a FL Studio por razones de licencias y patentes.

Este software ha permitido trabajar estas secuencias permitiendo diseñar diversas variaciones rítmicas y melódicas con estos samplers, permitiendo mezclar, modificar y producir archivos de audio con sonidos reales de diferentes instrumentos de percusión, cuerda y viento. Los sintetizadores incorporados en el FL Studio se encargan de reemplazar las diferentes voces que trae la pieza original del piano, respetando su armonía y estructura rítmica.

El primer paso para la utilización de este programa es abrir el menú 'File' y luego seleccionar 'New'.

Figura 1. Primer paso del FI Studio



Fuente: El autor del Proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Luego aparece una ventana llamada 'Step Sequencer' o Secuenciador, donde se diseñan los patrones rítmico-melódicos.

Figura 2. Secuenciador



Fuente: El autor del Proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se hace clic en cada punto del 'loop' para activarlo o desactivarlo. Cada uno de estos puntos es una representación visual de un componente rítmico mínimo (generalmente cada cuadro es una semicorchea). Este sencillo sistema de activación/desactivación permite al usuario componer cualquier patrón mediante selección de las figuras rítmicas que han de sonar durante su ejecución. Un indicador luminoso permite visualizar el estado de activación/desactivación del componente.

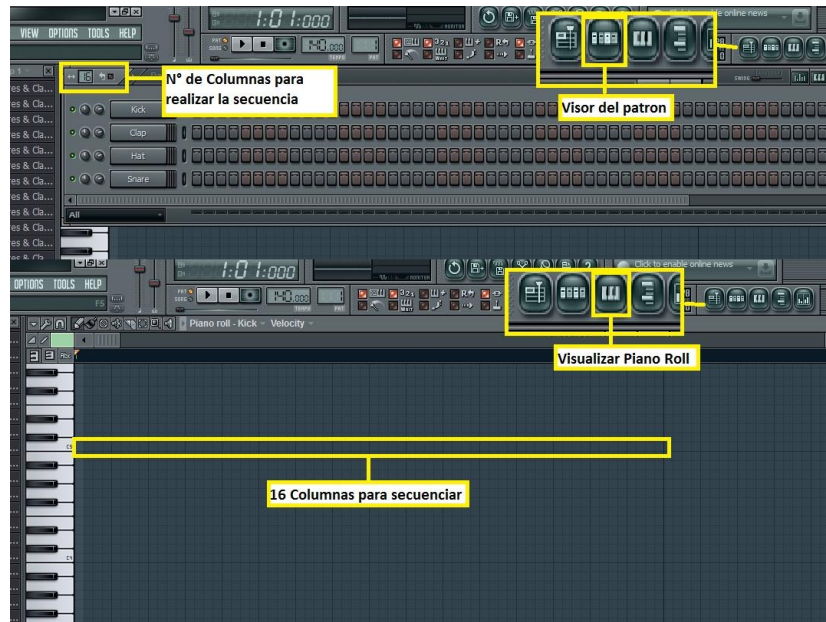
Figura 3. Diseño de un patrón rítmico-melódico



Fuente: El autor del Proyecto. Christian Delgado Acevedo.

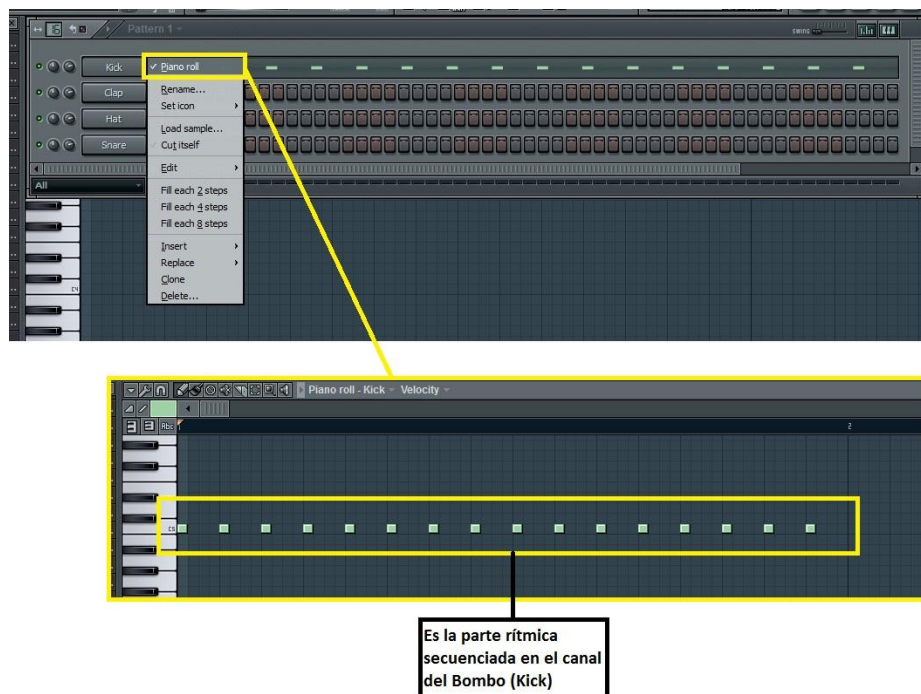
Otra manera para tener más posibilidades para crear figuras rítmicas es dar clic derecho en el sampler o canal, lo que hace aparecer la opción 'Piano Roll' que se encarga de cuadricular en dos dimensiones permitiendo establecer la duración de las notas y variación de la altura de cada una por la persona que esté creando la secuencia. El eje vertical representa las notas que se estén digitando y el eje horizontal representa el tiempo.

Figura 4. Visualización del patrón para realizar la secuencia



Fuente: El autor del Proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 5. Secuencia en uno de los instrumentos del patrón



Fuente: El autor del Proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Un programa tan flexible como este permite, desde luego, seleccionar los instrumentos que intervendrán en la ejecución de cada patrón. Para tal efecto basta hacer clic en el nombre de la pista deseada (“Kick”, “Clap”...) y aparecerá una ventana llamada ‘Channel Settings’.

Figura 6. Ventana de configuración del canal secuenciado



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Luego se da clic a la pestaña ‘FUNC’. Los controles en esta sección pueden usarse para añadirle un efecto al instrumento que se esté trabajando.

Figura 7. Configuración de efectos del canal



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

El Navegador o 'Browser' es un explorador que se encuentra en la parte izquierda del programa y que permite seleccionar cualquier variedad de samplers, loops y archivos predefinidos. Por lo general se encuentran ubicados en paquetes o en carpetas provenientes de la biblioteca del FL Studio.

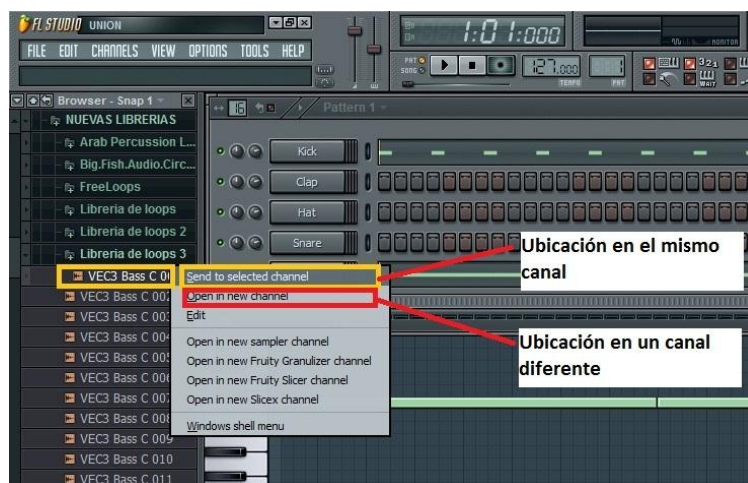
Figura 8. Navegador



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Con solo darle clic a cada sampler presente en cada carpeta, automáticamente se reproduce el sonido correspondiente. Para seleccionar y ubicar el instrumento seleccionado en el patrón, se debe dar clic derecho en el sampler para llamar una ventana que permite escoger y ubicar este mismo en un canal diferente.

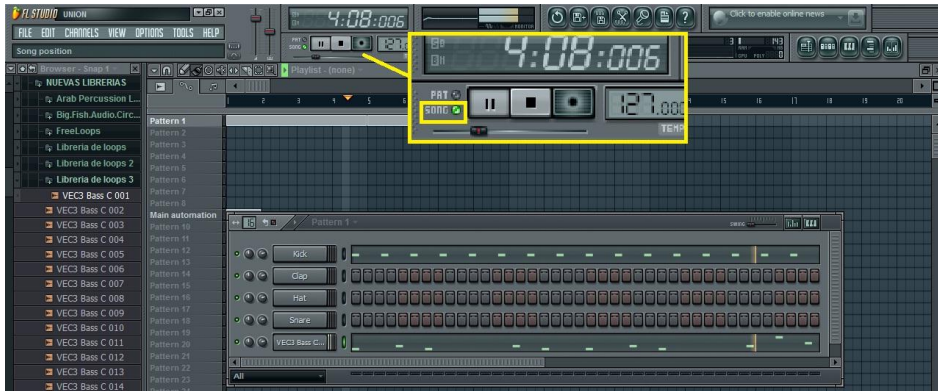
Figura 9. Selección de instrumento o sampler



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Para armar más de un patrón rítmico-melódico y conformar un loop más largo está en la parte superior de la ventana principal del FL Studio la herramienta 'PlayList' o Lista de reproducción. Permite asignar y programar los diferentes patrones. Funciona visualmente de una manera similar a como se crea un patrón, con la diferencia de que los puntos que se indican como se observa en la imagen, operan o ejecutan sonidos por medio de rectángulos pero en patrones completos en lugar de canales sencillos (como se hacía anteriormente al realizarse secuencias cortas), de una manera gráfica por figuras de bloques rectangulares.

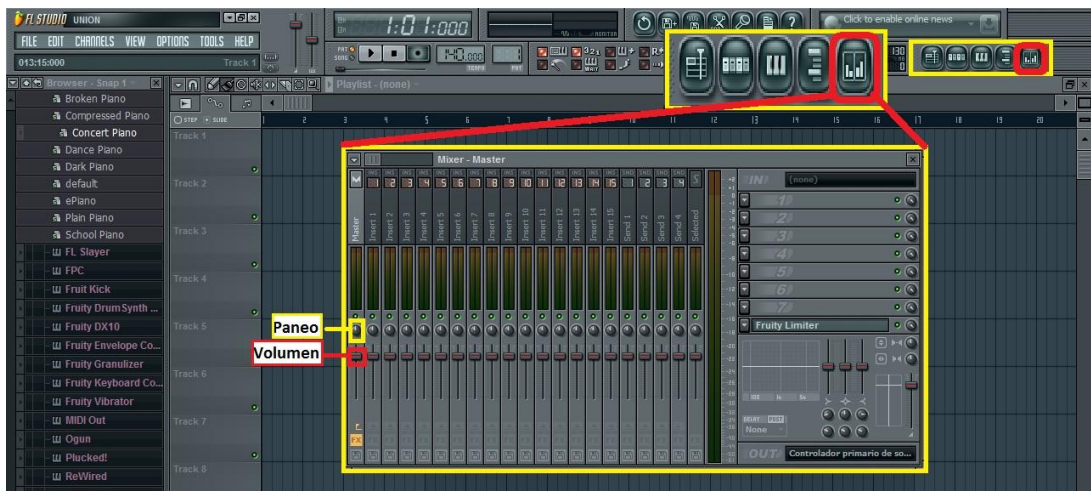
Figura 12. Reproducción de la secuencia



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

El mezclador o 'Mixer' es una herramienta que permite agregar diferentes efectos, manejo de salida de la creación o secuencia que se acaba de realizar y permite regular los volúmenes de cada sampler. Es prácticamente la parte final del proceso de creación de la secuencia.

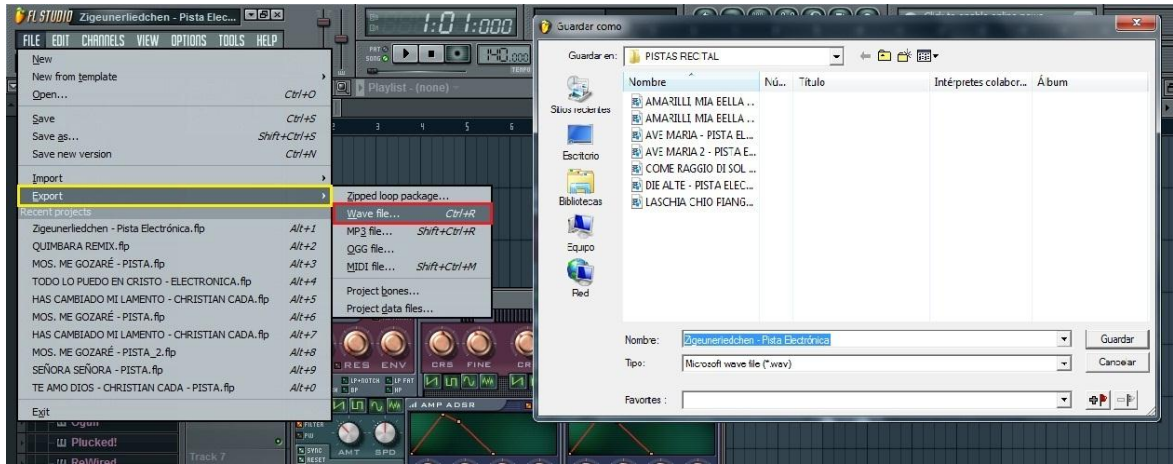
Figura 13. Mezclador



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

El programa ofrece cuatro formatos diferentes para guardar la secuencia. Para esto se debe ir al menú 'File' y seleccionar "Export". Aparecerán los diferentes formatos como: Wave, Mp3, OGG y MIDI. Automáticamente aparecerá una ventana indicando el lugar donde se guardará el archivo de la secuencia.

Figura 14. Modo de Exportar un archivo



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Después de haber asignado el lugar donde se guardará el archivo, aparecerá otra ventana que permite ver y seleccionar los formatos disponibles para guardarlo.

Figura 15. Selección de diferentes formatos



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

3.2 MUESTRA MUSICAL

Para cumplir con el objeto del presente proyecto fue necesario seleccionar las obras destinadas a formar parte de la muestra musical, hacer los arreglos adecuados para el formato instrumental a utilizar y diseñar los patrones y secuencias electrónicas. Es así como a continuación se presentan aspectos relacionados con el análisis musical de las piezas seleccionadas.

3.2.1 Lascia Ch'io Pianga

Lascia ch'io pianga es un aria creada por *Händel* y perteneciente a la ópera de Rinaldo compuesta en 1711, y fue la primera ópera de lengua italiana escrita específicamente para los escenarios londinenses. Estas fueron compuestas durante su estancia en Italia (1706 – 1710). Esta aria se ha convertido en una de las favoritas de todas las audiencias y es una pieza de concierto popular. El estreno de esta aria de Rinaldo se realizó con la participación de dos de los castrati más famosos de la época, Nicolò Grimaldi (Nicolini) y Valentino Urbani, dada la prohibición religiosa de que las mujeres interpretasen en público.¹⁵

Tabla 6. Traducción Lascia Ch'io Pianga

TEXTO	TRADUCCIÓN
<i>Lascia ch'io pianga la dura sorte, E che sospiri la libertà; E che sospiri, e che sospiri la libertà</i>	Déjame llorar sobre mi cruel destino Y lo que añoro por libertad, Y lo que añoro, y lo que añoro por libertad.
<i>Lascia ch'io pianga la dura sorte, E che sospiri la libertà; E che sospiri, e che sospiri la libertà</i>	Déjame llorar sobre mi cruel destino Y lo que añoro por libertad, Y lo que añoro, y lo que añoro por libertad.
<i>Il duol infranga queste ritorte de' miei martiri sol per pietà, si, De' miei martiri sol per pietà.</i>	Déjame llorar sobre mi dura suerte, Puede que el dolor rompa las cadenas de mis tormentos solo por piedad.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

¹⁵ CAMINO DE MÚSICA. Handel: Lascia la spina y Lascia ch'io pianga (Bartoli, Gheorghiu y Jaroussky). (En línea) <http://caminodemusica.com/angela-gheorghiu/handel-lascia-la-spina-y-lascia-chio-pianga-bartoli-gheorghiu-y-jaroussky>. (Citado el 2 de Agosto del 2011).


Respecto al rango vocal, la nota más grave dentro de la melodía de la partitura se encuentra en el Re4, y la más aguda un Mi5, notas incluidas en el registro normal de una contralto.

Figura 16. Rango Vocal - Lascia Ch'io Pianga

Score Händel

Rango Vocal - Lascia Ch'io Pianga

♩ = 60

Counter-Tenor 

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Esta aria tiene como tonalidad Re mayor con una forma ternaria compuesta. El primer período A de ocho compases termina con cadencia perfecta quinto, primero, dominante, dominante siete, quinto siete y tónica.

Figura 17. Primer período A

Lascia Ch'io Pianga

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se utilizan notas de anticipación en el acompañamiento, siendo principal característica del barroco.

Figura 18. Notas de Anticipación

The image shows a musical score for the aria 'Lascia Ch'io Pianga'. It includes staves for C.Ten., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The lyrics are: 'tà, e che so - spi - ri, e che so - spi - ri fa li - ber - tà;'. The score is marked with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. A box labeled 'NOTAS DE ANTICIPACIÓN' points to specific notes in the Vln. I, Vln. II, and Vc. staves that occur before the vocal line. The Vc. part includes a 'f' dynamic marking.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

La melodía inicia muy suave por grados conjuntos, después con una cuarta ascendente, formación libre, intervalo grande descendente y terminación.

Figura 19. Movimiento de la melodía

The image shows a musical score for the aria 'Lascia Ch'io Pianga' with annotations highlighting the movement of the melody. The score is in a key signature of two sharps (F# and C#) and common time. The lyrics are: 'La - scia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, e che so - spi - ri la li - ber - tà, e che so - spi - ri, e che so - spi - ri fa li - ber - tà;'. Annotations include: 'Grados conjuntos' (blue box) over the first measure, '4ta Ascendente' (blue box) over the second measure, '6to Descendente' (red box) over the third measure, and 'Terminación' (yellow box) over the final measure. A yellow line connects the first and last notes of the melody.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Hay muchos silencios para más expresión del aria. Cada palabra se hace más pesada para más expresión.

Figura 20. Utilización de silencios

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

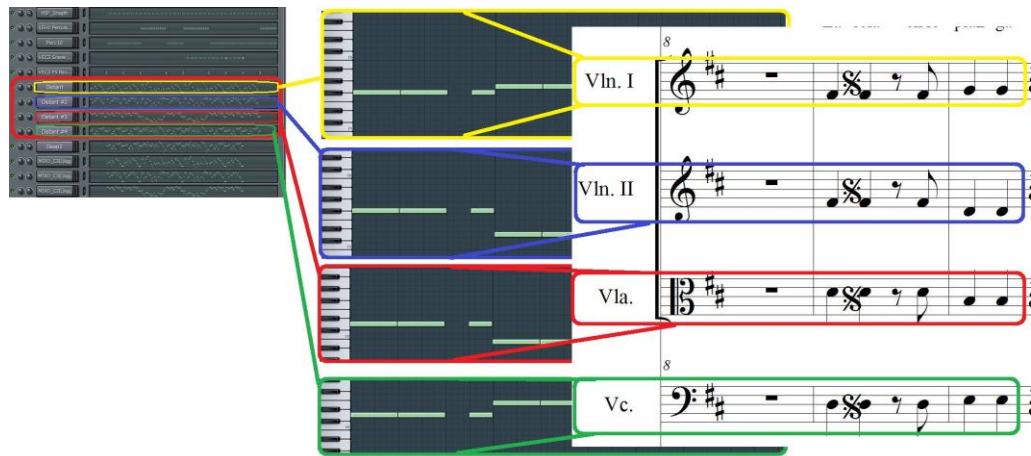
Tabla 7. Esquema Lascia Ch'io Pianga

Secciones	A	B	A	Puente	C	A	B	A	Conclusión
Compases	8	6	8	8	12	8	6	8	8
Tonalidad	D	D - A	D	D	B menor - F# menor	D	D - A	D	D

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se mantiene exactamente la misma forma, la misma tonalidad, la misma armonía. El acompañamiento original para piano es aquí ejecutado por los diversos sintetizadores incorporados en la biblioteca del FL Studio. Inicia con la melodía del aria con cuatro sintetizadores del mismo sonido, para dar entrada a toda la instrumentación del aria.

Figura 21. Secuencia de sintetizadores en la introducción



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el momento de ejecutar este fondo electrónico, cabe señalar que el “Dj” sigue las indicaciones que hay en la partitura actual manejando la masterización y aplicación de efectos según los matices establecidos en la partitura como lo son los ‘pianos’ y los ‘fortes’.

3.2.2 Ombra Mai Fù

El compositor de esta pieza musical es el alemán *Georg F. Händel* (1685 - 1759), uno de los más representativos de la época barroca. Su producción abarca todos los géneros de su época, especialmente en la ópera y el oratorio, dando un gran aporte para la música de todos los tiempos.

Tabla 8. Traducción Ombra Mai Fù

TEXTO	TRADUCCIÓN
Ombra mai fù, di vegetabile cara ed amabile soave più.	Jamás ha existido sombra de un vegetal tan querido y amable

Fuente: YOLJE.COM. ¡Handel! Ombra mai fu. – Literatura. (En línea) http://www.yolje.com/Literatura/Foro_de_literatura/viewtopic.php?p=27803

En esta pieza, es un aria perteneciente a una de las óperas más importantes de Händel, 'Xerxes' el personaje principal le canta a un platanero (árbol). Baja hasta un Si3 y sube hasta un Mi5.

Figura 22. Rango vocal - Ombra mai fù

Rango Vocal - Ombra Mai Fù
Aria Xerses Georg F. Händel

♩ = 70

Counter-Tenor

The image shows a musical score for Counter-Tenor. It features a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 70. The notation includes a whole note followed by a half note, with a fermata over the second note.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Tonalidad de Mi mayor. Su forma es Barroca. Su armonía es típica del barroco. El compositor utiliza triadas fundamentales de primero, cuarto, quinto grado y a veces sexto grado. Se presenta una variante los compases 33, 34 y 35.

Figura 23. Ombra mai fù variante en el trío de cuerdas

The image shows a musical score for a string trio (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) in the key of D major (three sharps) and 3/4 time. The score starts at measure 30. The lyrics 'Om - bra mai fù' are written under the Counter-Tenor part. The string parts are annotated with colored ovals and labels: '1ra Variante' (red oval), '2da Variante' (yellow oval), '3ra Variante' (green oval), and '4ta Variante' (blue oval). The variations are marked in measures 33, 34, and 35.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Utilización de séptimo grado en primera inversión en el compás 38, muy típico para esta obra.

Figura 24. 7mo grado en Segunda inversión

The image shows a musical score for five instruments: C.Ten., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is marked with a '30' at the beginning of each staff. The lyrics are: 'Om - bra mai fù di - ve - ge - ta - bi - le ca - sed a - ma - bi - le'. A red box highlights a specific chord in the C.Ten. part, labeled '7mo GRADO EN SEGUNDA INVERSIÓN'. This chord consists of the notes G#, C#, and E, which is a 7th degree chord in second inversion.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se utilizan acordes con séptima de quinto, séptimo, segundo y a veces cuarto, sexto, debido al uso de notas retardadas.

El acompañamiento sigue con la textura de los acordes, contextura homofónica (Dos o más voces que se mueven simultáneamente), melodía y acompañamiento. Puede ser considerada como una textura coral por sus cuatro voces.

Tabla 9. Esquema Ombra Mai Fù

Secciones	Introducción	A	B	b'	Coda
Compases	14	14	10	8	6
Tonalidades	E	E	E - C# menor	E	E

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se respeta el compás de tres cuartos para mantener la estructura armónica, melódica y rítmica del aria original. En la siguiente figura se verán seis filas de cuatro cuadros lo cual indica que la figura rítmica de una negra es rellenada por un

rectángulo que ocupa dos filas de cuatro cuadros. Las figuras rectangulares del FL Studio encerradas de color amarillo son las que representan la primera voz del piano. Las figuras rectangulares del FL Studio encerradas de color rojo, son las que representan la segunda voz del piano. Las figuras rectangulares del FL Studio encerradas de color celeste, son las que representan la tercera voz del piano. Las figuras rectangulares del FL Studio encerradas de color naranja, son las que representan la cuarta voz o bajo del piano.

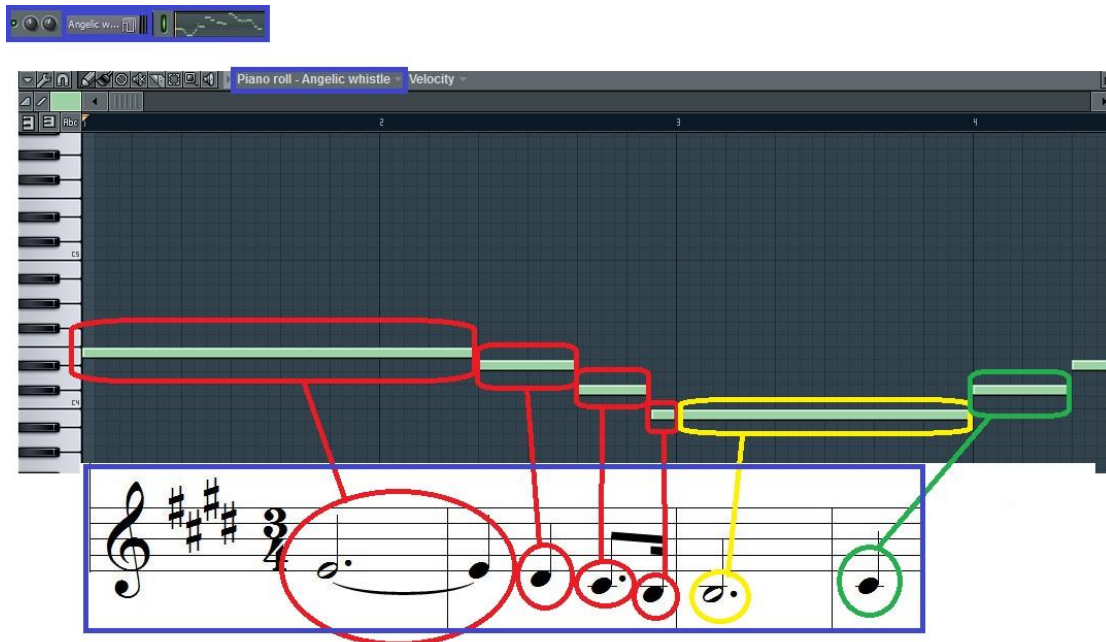
Figura 25. Secuencia del piano - Ombra mai fù

The image displays a screenshot of the FL Studio Piano Roll interface for a track titled "Piano roll - Concert Piano - Velocity". The piano roll shows a sequence of notes across several staves, with four distinct voices highlighted by colored circles: yellow (top voice), red (second voice), blue (third voice), and green (bottom voice). Lines connect these colored circles to the corresponding notes in a musical score below. The score is for a piano (Pno.) and features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass clef with a dynamic marking of *p* (piano). The score includes a fermata over a group of notes in the treble clef and a *11* marking above the first measure.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Dentro de la fusión se utilizan diversos sintetizadores y sonidos de música electrónica del *FL Studio*, tales como sonidos de percusión real con sus diversos efectos. Se utilizan los sintetizadores teniendo en cuenta las cuatro voces que trae el piano, aprovechando que estas mismas vienen con un estilo coral. Al iniciar el aria, un sintetizador entra ejecutando la primera voz del piano realizando la introducción durante catorce compases creando la atmósfera de la tonalidad dando paso a toda la instrumentación con todo el movimiento completo.

Figura 26. Secuencia de sintetizador introducción



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el momento de ejecutar este fondo electrónico, cabe señalar que el "Dj" sigue las indicaciones que hay en la partitura actual manejando la masterización y aplicación de efectos según los matices establecidos en la partitura como lo son los 'pianos' y los 'fortes'.

3.2.3 Amarilli, Mia Bella

El compositor de esta obra es el italiano *Giulio Caccini (1550 - 1618)* que además de su habilidad para componer tenía otras facetas como cantante, instrumentista y director musical. En este madrigal manifiesta la importancia sobre la expresividad y la simplicidad comunicativa del ‘recitar cantando’. Su “Introducción Sobre el Arte del Canto” es hoy una obra fundamental para el conocimiento de la práctica de ejecución de esta época y de la interpretación de los adornos.¹⁶

Del siglo XVI perteneciente al Renacimiento, teniendo como característica musical su dependencia del texto.¹⁷

Tabla 10. Traducción Amarilli Mia Bella

TEXTO	TRADUCCIÓN
<i>Amarilli mia bella Non credi o del mio cor dolce desio D'esser tu l'amor mio</i>	Amarilla, mi amada Amarilla, mi amada ¿No crees, el dulce deseo de mi corazón que seas tú mi amor?
<i>Credilo pur e se ti moi fassale Dubitar non ti vale Aprimi il petto e vedrai Scritto incore, Amarilli, amarilli, amarilli e il mio amore, Amarilli e il mio amore.</i>	Créelo, además, y si te salta el temor, no vale que dudes. Abre mi pecho y veras escrito en mi corazón.

Fuente: EL MARAVILLOSO MUNDO LÍRICO. Amarilli. (En línea) <http://nadinamaja.blogspot.com/>. (Citado el 2 de Julio del 2012).

Su rango vocal en este canto además de su tesitura es para una voz solista. La nota más grave dentro de la melodía de la partitura se encuentra en el Re4, y la más aguda un Mi5, notas incluidas en el registro normal de una mezzosoprano.

¹⁶ Fuente: EPDLP. Giulio Caccini. (En línea) <http://www.epdlp.com/complclasico.php?id=4307>. (Citado el 5 de Febrero del 2011).

¹⁷ Fuente: YO HAGO MÚSICA. Análisis de una audición – Amarilli mia bella. (En línea) <http://yohagomusica.blogspot.com/2011/01/analisis-de-una-audicion-amarilli-mia.html>. (Citado el 5 de Febrero del 2011).

Figura 27. Rango Vocal - Amarilli, Mia Bella

Rango Vocal - Amarilli, Mia Bella

Giulio Caccini



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Tonalidad de Sol menor con una forma binaria y de tres secciones. El compositor trata de hacer una repetición parecida a la anterior pero siempre con alguna variante. Cada vez que se avance al leer la partitura se verán los cambios que hace el compositor en alguna parte del movimiento. Se realiza una cadencia perfecta para Si bemol mayor (compás 20), por esto no es clara la armonía con la melodía de esta época (encerradas las 5 voces en color rojo como lo muestra la figura). En esta época todavía no tenía una forma exacta por la razón de que todo dependía del texto. Es una obra que maneja un sentimiento muy íntimo y lo refleja con su expresión en este movimiento. En la primera sección A, según la partitura original presenta un *dolcissimo*, dando una expresión suave (compás 17). En este mismo compás encontramos el grado quinto de Si bemol guiándonos a Mi bemol en el primer tiempo del compás 21. En este mismo compás del segundo tiempo tenemos una nota de paso La pasando a Sol.

Figura 28. Primera sección (Part. 1) - Amarilli, mia bella

AMARILLI

C.Ten. *p*
A - ma - ril - li mia bel - la non cre - di o del mio cor

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Dolcissimo (Expresión Suave)

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 29. Primera sección (Part. 2) - Amarilli, mia bella

C.Ten. *f*
dol - ce de - si - o d'es - ser tu - la - mor mi - o

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

CADENCIA PERFECTA

5to de Si bemol

NOTAS DE PASO

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el compás 23 de la segunda sección, aún continúa en la tonalidad de Si bemol hasta el cuarto tiempo de este compás, donde aparece el acorde dominante de sol menor en primera inversión, resolviendo en el compás 24 a Sol menor.

Figura 30. Segunda sección - Amarilli, mia bella

AMARILLI

4TO GRADO DE SOL MENOR RE MAYOR

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En su repetición o tercera sección presenta un sentimiento más profundo, mostrando un clímax muy suave en la coda dando una expresión más íntima, más sentida. El movimiento de la voz del contratenor comparado con la figura de la primera y segunda sección, son similares al iniciar la melodía.

Figura 31. Segunda Sección (Parte Final) - Amarilli, mia bella

AMARILLI

QUINTO GRADO SOL MENOR SOL MENOR

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 32. Tercera Sección (Parte Final) - Amarilli, mia bella

The image shows a musical score for the piece 'Amarilli, mia bella'. It includes a vocal line (C.Ten.) and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The vocal line is circled in red. Two sections of the score are highlighted with red boxes: 'CLIMAX SUAVE' and 'MELODÍA EXPRESSIVA'. The score is marked with 'PPP' (pianissimo) and 'AMARILLI'.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Tabla 11. Esquema del movimiento “Amarilli”.

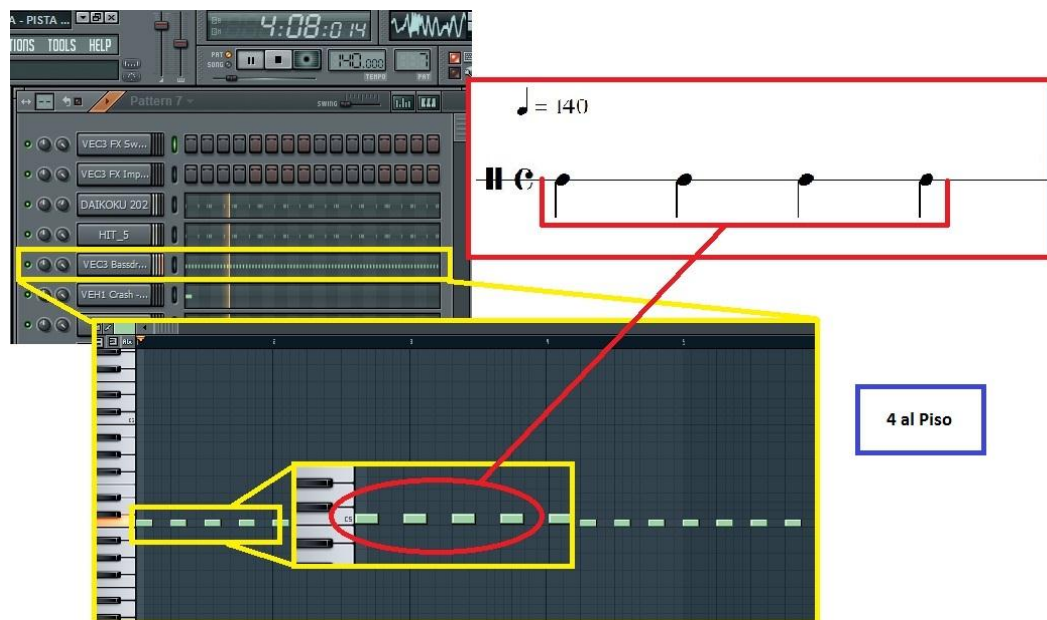
Macro-estructura	Introducción	A		A'			Coda	Conclusión
Micro-estructura		A	B	a'	b'	C	D	
Compases	8	13	7	12	7	15	11	8
Tonalidades	Sol menor	Sol menor, Si bemol	Si bemol, Sol menor	Sol menor	Si bemol, Sol menor	Sol menor, Do, Sol menor, Sol	Sol	Sol menor

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

El compás de 4/4, en el que originalmente fue escrita la pieza, facilita la fusión de esta con los elementos electrónicos que prevalecen en esta propuesta musical, ya que este compás es característico en la música elaborada por computador. Este movimiento originalmente posee un *moderato affetuoso*, lo cual indica mantener un tiempo suave y lento en el movimiento, sin *accelerandos* ni *ritardandos*. Para poder intentar mantener esta dinámica, se establece una duplicación del tempo doblaje de los tiempos del cuatro cuartos para la parte electrónica dando un golpe de cuatro al piso, en tiempo de 140. Para compensar este cambio de tempo, la duración de las figuras rítmicas en la partitura original es también duplicada. De esta forma se logra un carácter acorde con el género electrónico característico de

la muestra musical sin desdibujar la idea plasmada originalmente en la partitura. En el programa de computador *FL Studio* se secuencia una base rítmica con samplers de percusión real y electrónica.

Figura 33. 4 al piso



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

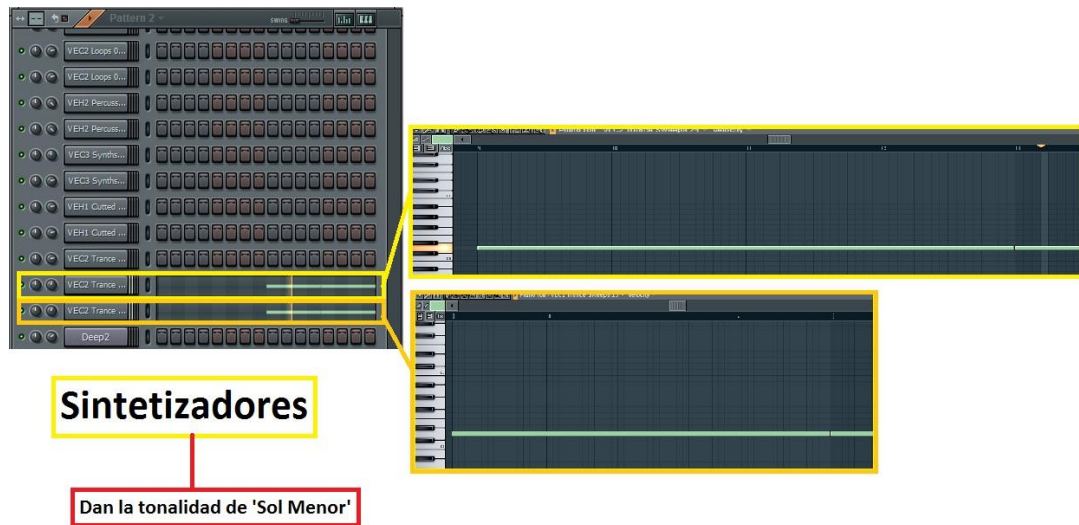
Figura 34. Secuencia de samplers de percusión



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En los siguientes ocho compases se crea una atmósfera con un sintetizador dando la sensación de la tonalidad en una nota referencial del movimiento, en este caso tonalidad de Sol menor con duración de 16 compases de introducción.

Figura 35. Secuencia de sintetizadores - Amarilli, mia bella



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Al mismo tiempo al darse esta atmósfera de tonalidad Sol menor, se incluyen loops de instrumentos de percusión oriental como acompañamiento. A continuación se verá en la siguiente imagen uno de los loops utilizados en esta secuencia electrónica.

Figura 36. Loops de instrumentos de percusión oriental



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se realiza un arreglo para cuarteto de cuerdas cumpliendo la función de introducción en la tonalidad del movimiento. Este fragmento se repite en ocho compases (compás 9 al 16) como introducción y también como conclusión.

Figura 37. Amarilli, introducción para cuarteto de cuerdas

AMARILLI
GIULIO CACCINI

INTRODUCCIÓN PARA CUERDAS

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

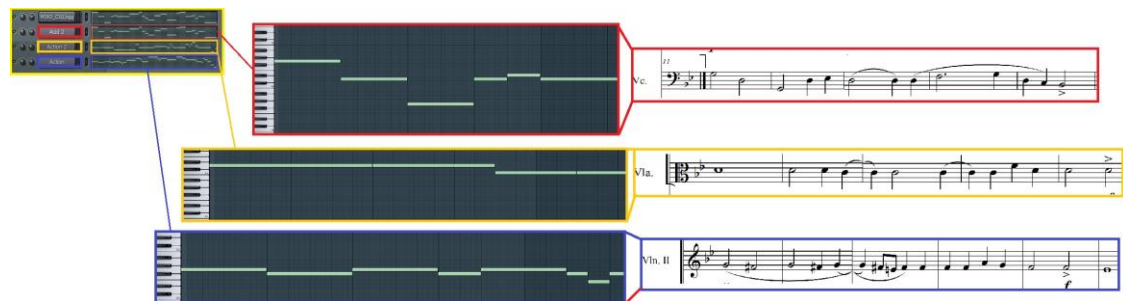
Viola

Violoncello

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el resto del movimiento se utilizan diversos sintetizadores siendo reemplazados por las voces que trae el piano. Se realiza esto para respetar la armonía que trae el movimiento original. Se utiliza una variedad de efectos, sonidos reales de instrumentación electrónica cumpliendo la función del acompañamiento que trae el piano en su obra original.

Figura 38. Secuencia de sintetizadores en 1ra, 2da y 3ra voz del piano



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Para las voces del cuarteto de cuerdas: violín I, violín II, viola y violoncello se tuvieron en cuenta las voces que trae el piano en la partitura original de este movimiento. Todo esto es realizado con el fin de mantener intacta la armonía y matices de la partitura original.

En el momento de ejecutar este fondo electrónico, cabe señalar que el “Dj” sigue las indicaciones que hay en la partitura actual manejando la masterización y aplicación de efectos según los matices establecidos en la partitura como lo son los ‘pianos’ y los ‘fortes’. Para dar la entrada de una sección a otra se utilizará un efecto utilizado por el ‘Dj’, llamado “Flanger” que se encarga de ayudar a matizar para abrir el sonido preparándolo para la parte fuerte de la pieza.

3.2.4 Vedrò Con Mio Diletto

El compositor de esta aria Barroca es el italiano *Antonio Vivaldi* (1678 - 1741), abarcó no sólo el género concertante, sino también abundante música de cámara,

vocal y operística. Es considerado uno de los más grandes compositores del período barroco, reconocido por la calidad y originalidad de su aportación.

Tabla 12. Traducción Vedrò Con Mio Diletto

TEXTO	TRADUCCIÓN
Vedrò con mio diletto l'alma del l'alma mia, del l'alma mia, il core del mio cor, piendi contento, piendicontento. Vedrò con mio diletto l'alma del l'alma mia, il cor di questo cor pien di contento, pien di contento.	Te veré con regocijo, alma de mi alma Corazón de mi corazón lleno de satisfacción Y si de mi querida posesión me encuentro lejos Suspiraré, sufriendo cada momento.

Continuación de la Tabla 12.

E se dal caro oggetto lungi convien che sia, convien che sia, sospirerò penando ogni momento.	Y aunque lejos de las necesidades de los objetos queridos debe ser, debe ser las necesidades, trabajando suspiro todo el tiempos.
---	---

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

El rango vocal de esta aria abarca desde la nota Do4 hasta Mi5.

Figura 39. Rango Vocal - Vedrò con mio diletto

Vedrò con mio diletto
da IL GIUSTINO Antonio Vivaldi

Counter-Tenor 

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Presenta una forma ternaria compuesta con características del pasacalle¹⁸. Contiene también acordes ostinatos en la parte del bajo. La primera sección “A”, empieza mostrando saltos dando un carácter muy expresivo. El acompañamiento

¹⁸ Pasacalle: danza antigua, de origen español, de compás ternario. BELTRANDO-Patier, Marie-Clarie; Historia de la Música. Espasa. España 2001.

es igual que la introducción. Sigue un bajo cromático descendente. Tiene recursos parecidos a la misa de *Bach*, repitiendo siempre esta célula. Es muy típico para el pasacalle, diferente y libre.

Figura 40. Introducción – Vedrò con mio diletto

The image shows a musical score for the introduction of 'Vedrò con mio diletto'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: CTen. (Cello/Tenore), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The CTen. staff has a whole rest for the first two measures. The Vln. I and Vln. II staves play a melodic line starting with a sixteenth-note pattern, marked with a yellow oval and the annotation 'Se repite casi siempre esta misma célula'. The Vla. staff plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a red oval and the annotation 'ACORDES OSTINATOS'. The Vc. staff plays a descending chromatic line, marked with a green oval and the annotation 'BAJO CROMÁTICO DESCENDENTE'. The Vc. staff also has a blue oval around a leap, annotated 'SALTOS (CARACTER EXPRESIVO)'. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) and includes a fermata at the end of the first two measures.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En la segunda sección “B” como recitativo, bajo cromático y termina en Re mayor. Posee pedal de tónica y función tónica de Re mayor. Posee también bajo descendente como la sección anterior pero en Mi menor.

Figura 41. Sección B - Vedrò con mio diletto

The image shows a musical score for the section 'Vedrò con mio diletto'. It includes a vocal line (CTen.) and piano accompaniment for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is annotated with several boxes and labels: a yellow box labeled 'BAJO CROMÁTICO' points to a chromatic bass line; a red box labeled 'PEDAL DE TÓNICA' points to a sustained tonic pedal point; a blue box labeled 'Em' indicates the key signature; and a red box labeled 'FUNCIÓN DE TÓNICA' points to a specific harmonic function. The lyrics are: 'Ve - drò con mio di - let - to l'al - ma del-l'al-ma mia, del l'al-ma mi - a, il cor di ques-to cor'.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Tabla 13. Esquema Vedrò con Mio Diletto

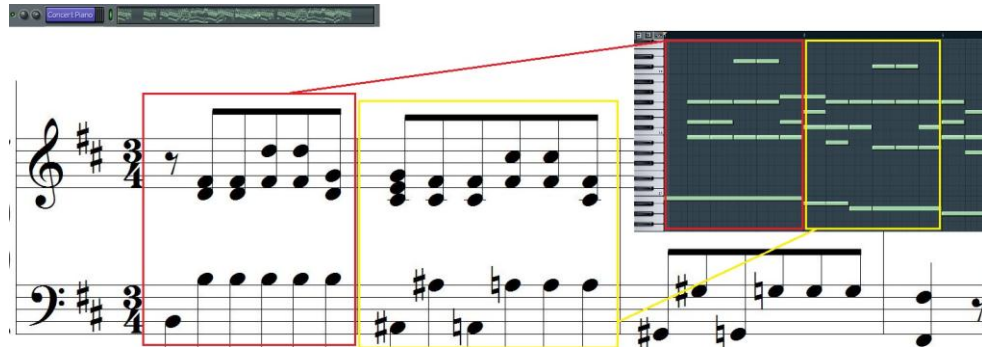
Macro - estructura	Introducción	A		Puente	B		Puente	B'		Introducción	A		Puente	B		Conclusión
Micro - estructura		A	b		C	D	Conclusión	c'	d'		a	b		c	d	
Compases	19	5	1 1	1	7	9	4	5	7	7	5	1 1	1	7	9	4
Tonalidades	Bm	B m	B m - G - D	D	D - E m - B m	B m	Bm	F # m	F # m	Bm	B m	B m - G - D	D	D - E m - B m	B m	Bm

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se mantiene la misma partitura original. No hay ninguna modificación en el compás, armonía y motivo rítmico. Se reemplazan las voces del piano con un sintetizador, samplers y sonidos existentes dentro de las bibliotecas del 'FL

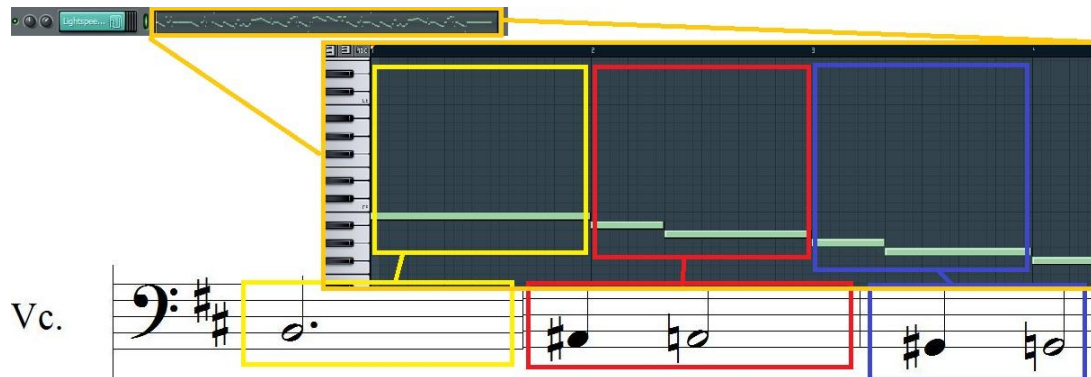
Studio'. En la siguiente imagen se ve la secuencia del piano realizada como base de la pista para el acompañamiento musical electrónico.

Figura 42. Secuencia piano - Vedrò con mio diletto



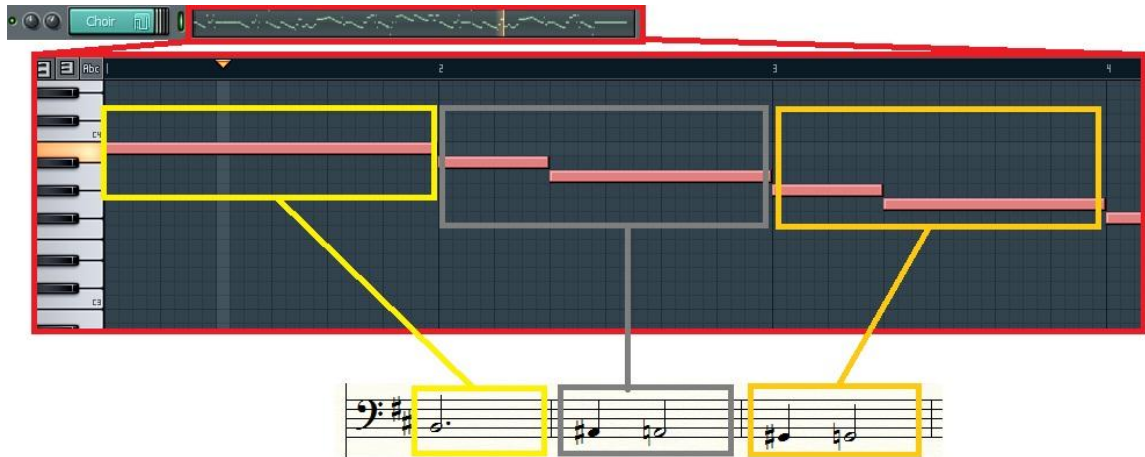
Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 43. Secuencia del sintetizador 1 - Vedrò con mio diletto



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 44. Secuencia del sintetizador 2 - Vedrò con mio diletto



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el momento de ejecutar este fondo electrónico, cabe señalar que el “Dj” sigue las indicaciones que hay en la partitura actual manejando la masterización y aplicación de efectos según los matices establecidos en la partitura como lo son los ‘pianos’ y los ‘fortes’. Para dar la entrada de una sección a otra se utilizará un efecto utilizado por el ‘Dj’, llamado “Flanger” que se encarga de ayudar a matizar para abrir el sonido preparándolo para la parte fuerte de la pieza.

3.2.5 Die Alte

El compositor de este Lied es el austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), representante de la trinidad clásica vienesa. Su año de composición fue en 1787 y su letra fue compuesta por Friedrich von Hagedorn. Tiene una amplia producción musical convirtiéndose en uno de los más importantes en la música.¹⁹

¹⁹ Fuente: BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Wolfgang Amadeus Mozart. (En línea)
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mozart.htm>. (Citado el 9 de Agosto del 2011).

Tabla 14. Traducción Die Alte

TEXTO	TRADUCCIÓN
<p>Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit Bestand noch Recht und Billigkeit, Bestand noch Recht und Billigkeit, Da wurden auch aus Kinder Leute, aus tugendhaften Mädchen Bräute; Doch alles mit Bescheidenheit. O gute Zeit, O gute Zeit!</p>	<p>Mi tiempo, mi tiempo valor más firme e igual, valores más firme e igual. Habían también niños y personas, de virtuoso niña, novias; pero todo con la humildad. El tiempo bueno, el tiempo bueno.</p>
<p>Es Ward kein Jüngling zum Verräther, und unsre Jungfern freiten spatter, sie reizten nicht der Mütter Neid. O gute Zeit, o gute Zeit!</p>	<p>No lo fue juventud a traidor, y nuestro natural encanto más tarde, ellos no emocionaron por la madre envidia.</p>
<p>Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit Befliss man sich der Heimlichkeit, Befliss man sich der Heimlichkeit, Genoss der Jüngling ein Vergnügen, so war er dankbar und verschwiegen; Doch jetzt entdeckt er's ungescheut. O schlimme Zeit, o schlimme Zeit.</p>	<p>Mi tiempo, mi tiempo Nosotros nos fijamos en el secreto Los jóvenes disfrutaron de un placer que se quedó satisfecho y en el silencio; Pero ahora se ha descubierto con audacia. O mal tiempo, o mal tiempo.</p>
<p>Die regung mütterlicher Triebe, der Vorwitz und der Geist der Liebe fährt jetzt oft schon in's Flügelkleid. O schlimme zeit, o schlimme zeit.</p>	<p>Los instintos maternales de excitación de la curiosidad y el espíritu del amor entra en las alas que visten siempre. O mal tiempo, o mal tiempo.</p>
<p>Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit Ward Pflicht und ordnung nicht entweiht, Ward Pflicht und ordnung nicht entweiht Der Mann ward, wie es sich gebühret, von einer lieben Frau regieret, trotz seiner stolzen Männlichkeit. O gute Zeit, O gute Zeit!</p>	<p>Mi tiempo, mi tiempo No fue contagiado por reglas obligatorias El hombre era, como adecuado, reina querida mujer, orgullosa a pesar de su virilidad. O buen tiempo, o buen tiempo.</p>
<p>Die fromme herrschte nur gelinder, uns blieb der Hut und ihm die Kinder; das war die Mode weit und breit. O gute Zeit, O gute Zeit!</p>	<p>Sólo hubo leves, al piadoso que tenía el sombrero y sus hijos, y que era la moda en la ciudad. O buen tiempo, o buen tiempo.</p>

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el rango vocal de este lied abarca desde la nota Sí3 y presentando un climax en Mi5.

Figura 45. Rango Vocal - Die Alte

Rango Vocal - Die Alte
K.517 Mozart

♩ = 70

Counter-Tenor

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Es un lied de tonalidad Mi menor, con una forma A B B' al estilo barroco por motivo de segunda sección repetitiva. Para cada sílaba de esta pieza contiene un acorde. Carece de movimiento melismático en la melodía con una estructura de frases con poca simetría, basándose en la música barroca.

Figura 46. Acordes por cada sílaba

POCA SIMETRÍA Y SIN MOVIMIENTO MELISMÁTICO

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ACORDES POR CADA SÍLABA

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Es un lied para voz y piano. Al realizarse la secuencia para la música electrónica, se tiene en cuenta que en la partitura original se encuentra esta pieza en compás de dos cuartos y que para facilitar su fusión y elaboración de la música electrónica

se trabajó en compás de cuatro cuartos, lo cual, implicó duplicarse la duración de las figuras rítmicas para un buen ensamble. Todo esto con el fin de mantener la misma armonía y estructura de la pieza original.

Figura 47. Partitura Original - Die Alte

Die Alte
K.517

Kazav. ↓

Ein bischen durch die Nase.
A little bit nasal.

Singstimme.

Pianoforte.

1. Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit be - stand noch
2. Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit he - fliss man
3. Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit ward Pflicht und
4. Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit war noch in

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 48. Partitura del arreglo - Die Alte

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit be - stand noch Recht und Bil - lig -
Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit he - fliss man sich der Heim - lich -
Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit ward Pflicht und Ord - nung nicht ent -

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Para empezar a trabajar esta secuencia, se observa la partitura actual en compás de cuatro cuartos, escribiendo el piano para reafirmar su estructura armónica. Se digita el piano como base de la secuencia y a partir de allí poder secuenciar los sintetizadores, samplers, etc.

Figura 49. Secuencia piano - Die Alte

The image displays a musical score for piano, labeled 'Pno.', with two staves (treble and bass clef). The score is annotated with three colored boxes: a red box around the first measure, and two yellow boxes around the second and third measures. Below the score is a piano roll visualization showing the notes and chords for the same three measures, with corresponding red and yellow boxes highlighting the notes. The piano roll interface includes a keyboard graphic on the left and a piano name 'Piano 1 - Broken Piano' at the top.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Para realizar la introducción de este lied, se toma la conclusión que se percibe al finalizar este movimiento de la partitura original ubicada en la voz superior del piano y se adapta a cuatro cuartos de la partitura actual.

Figura 50. Parte final de la pieza original

The image shows a musical score for the final part of a piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Neid. O gu - te Zeit, o gu - te Zeit! / kleid. O schlimme Zeit, o schlim - me Zeit! / breit. O gu - te Zeit, o gu - te Zeit! / dräut. O schlimme Zeit, o schlim - me Zeit!". A red box labeled "PARTITURA ORIGINAL" is positioned above the vocal line. Another red box highlights the final measures of the piano accompaniment.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 51. Introducción de la partitura actual

The image shows a musical score for five instruments: Counter-Tenor, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). A yellow box labeled "PARTITURA ACTUAL" is positioned above the score. Below the score is a piano roll visualization. Colored lines (yellow, red, blue, and green) connect specific notes in the score to their corresponding notes in the piano roll, illustrating the mapping of the original string parts to a digital piano roll.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Continuando con la elaboración de la secuencia se trabaja el sintetizador teniendo en cuenta las voces de las cuerdas de la partitura original, en esta ocasión la voz del Violoncello.

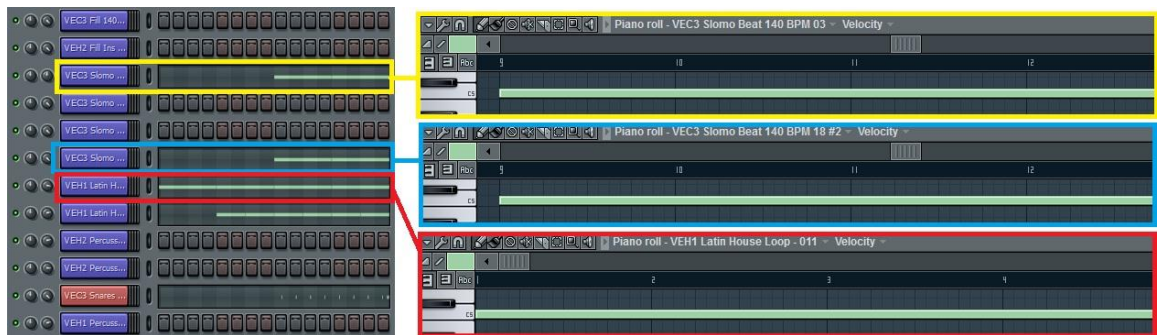
Figura 52. Secuencia del sintetizador - Die Alte

The image shows a musical score for a synthesizer sequence in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is titled "Die Alte". Below the score is a piano roll visualization. Colored circles (yellow, blue, and red) are placed around notes in the score, and lines connect them to corresponding notes in the piano roll, showing the mapping of the original cello part to the synthesizer.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se trabaja un acompañamiento de loops de percusión oriental, sampler de instrumentos de percusión y cuerda.

Figura 53. Loops de percusión oriental - Die Alte



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 54. Secuencia de samplers instrumentos de cuerda



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 55. Secuencia samplers instrumentos de percusión



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el momento de ejecutar este fondo electrónico, cabe señalar que el “Dj” sigue las indicaciones que hay en la partitura actual manejando la masterización y aplicación de efectos según los matices establecidos en la partitura como lo son los ‘pianos’ y los ‘fortes’. Para dar la entrada de una sección a otra se utilizará un efecto utilizado por el ‘Dj’, llamado “Flanger” que se encarga de ayudar a matizar para abrir el sonido preparándolo para la parte fuerte de la pieza.

3.2.6 Zigeunerliedchen.

Esta pieza pertenece al ciclo de *Lieder album für die Jugend Op. 79* del compositor alemán Robert Schumann (1810 - 1856). Este compositor romántico dedicó su vida a sus dos pasiones: la música y la literatura, lo cual se evidencia fuertemente en lo prolífico de su obra en la cual se encuentran importantes ciclos de lieder como *Dichterliebe* (1840), *Myrthen* y *Frauenliebe und leben* (1840) basados respectivamente en los textos de Heinrich Heine y de Joseph von

Eichendorff. Su álbum de canciones para la juventud fue publicado en 1849 y contiene 29 canciones.

Tabla 15. Traducción Jeden Morgen

TEXTO	TRADUCCIÓN
Jeden Morgen, in der Frühe, Wenn mich weckt das Tageslicht, Mit dem Wasser meiner Augen Wasch' ich dann mein Angesicht.	Cada mañana, al amanecer, cuando la luz del día me despierta, con el agua de mis ojos lavo mi cara.
Wo die Berge hoch sich türmen An dem Saum des Himmels dort, Aus dem Haus, dem schönen Garten, Trugen sie bei Nacht mich fort Angesicht.	Donde las montañas se elevan como torres hasta llegar al borde del cielo, lejos del hogar con el hermoso jardín, me llevaron en la noche con ellos.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

El rango vocal de este canto, además de su texto, resulta muy indicado para una voz oscura que ayude a dar una sonoridad melancólica. La nota más grave dentro de la melodía de la partitura se encuentra en el Do4, y la más aguda un Mi5 (de acuerdo con los índices acústico-musicales), notas incluidas en el registro común de una contralto.

Figura 56. Rango Vocal Zigeunerliedchen - Jeden Morgen

Score

Rango Vocal - Zigeunerliedchen (Nº2)

Jeden Morgen

Robert Schumann
Op.79 Nº8

♩ = 140

Counter-Tenor

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Como se verá a continuación basándose en este trabajo, se realizó una adaptación de este lied tratando en lo posible de respetar la idea original, siendo notable excepción el cambio del compás original de tres octavos a cuatro cuartos.

La razón principal por la cual se realizó esta versión es la poca congruencia del metro original con la rítmica característica de la música electrónica, pilar fundamental de este proyecto.

Figura 57. Primera parte de la pieza original

199 Zigeunerliedchen R. Schumann
(Orig. A moll) (Aus dem Spanischen von Geibel) No. 2 Op. 79 No. 8
Langsam
Jo-den Mor-gen, in-der Frül-he, wenn mich weckt das Ta-ges-licht, mit dem Was-ser mei-ner Au-gen wasch ich dann mein An-ge-sicht.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 58. Primera parte de la adaptación

14
Cl.en. Je-den Mor-gen, in-der Frül-he, wenn mich weckt das Ta-ges-licht, mit dem Was-ser mei-ner Au-gen wasch ich dann mein An-ge-sicht.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Este lied está en tonalidad de sol menor. Posee un único y breve tema, el cual se repite tres veces con diferente texto sin ninguna modulación. Para poder apreciarlos, en la imagen se especifican estos temas repetitivos encerrándolos en rectángulos de colores. No tiene clímax pues su nota más aguda (Mi5) se repite varias veces. Véase en la especificación que tiene la imagen con los círculos rojos.

Figura 59. Línea melódica del contratenor – Jeden Morgen

9 Je - den Mor - gen, in - der Frü - he,

17 wenn mich weckt das Ta - ges - licht, mit dem Was - ser mei - ner Au - gen

23 wasch' ich dann mein An - ge - sicht. Wo die Ber - ge hoch sich tür - men

29 an dem Säum des Him - mels dort, aus dem Haus, dem schö - nem Gar - ten

35 tru - gen sie bei Nacht mich fort. Je - den Mor - gen, in - der Frü - he,

41 wenn mich weckt das Ta - ges - licht, mit dem Was - ser mei - ner Au - gen

47 wasch' ich dann mein An - ge - sicht. Wo die Ber - ge hoch sich tür - men

53 an dem Säum des Him - mels dort, aus dem Haus, dem schö - nem Gar - ten

59 tru - gen sie bei Nacht mich fort.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

El motivo rítmico siempre es el mismo, indicándose en la figura 18 es lo que se repite en el resto de la pieza.

Figura 60. Motivo Rítmico – Jeden Morgen

The image shows a musical score for the piece 'Jeden Morgen'. It consists of five staves: Contratenor (CTen.), Violín I (Vln. I), Violín II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violonchelo (Vc.). The music is in a minor key (one flat) and 3/4 time. The lyrics are: 'Wo die Ber - ge hoch sich tür - men an dem Saum des Him - mels dort, aus dem Haus, dem schö - nem'. The score features a rhythmic motif starting at measure 26, which is highlighted with red boxes in the string parts. The motif consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The dynamic marking is *p* (piano). There are also triplet markings (3) over some notes in the string parts.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

La primera parte inicia en armonía de subdominante en las cuerdas. Cuenta con saltos de sexta ascendente y quinta descendente en la voz del contratenor.

Figura 61. Inicio del movimiento - Jeden Morgen

The image shows the beginning of the movement for 'Jeden Morgen', starting at measure 9. The score includes the same five staves as in Figure 60. The lyrics are: 'Je - den Mor - gen, in - der Frü - he, wenn mich weckt'. The score is annotated with several features:

- SALTO DE SEXTA ASCENDENTE:** An orange box highlights the interval from G4 to E5 in the CTen. part.
- QUINTA DESCENDENTE:** A blue box highlights the interval from E5 to C5 in the CTen. part.
- ACORDE SUBDOMINANTE:** A red box highlights the chord in the strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) at measure 14, which is a subdominant chord (F4, A4, C5).
- PEDAL DE TÓNICA:** A blue box highlights the tonic pedal point (G4) in the Vc. part.

 The dynamic marking is *p* (piano).

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se encuentra un salto de séptima en el compás 14 y 15. Termina con cadencia perfecta en el primer tiempo del compás 20. Continúa con un segundo período en el cual el movimiento es más suave. La obra es simple, básicamente una canción.

Su armonía inicia con pedal de tónica (Sol en los compases 14, 15 y 16) y acordes plagales de subdominante y tónica.

Figura 62. Primera parte - Jeden morgen

The image shows a musical score for the first part of 'Jeden morgen'. It includes a vocal line (C.Ten.) and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Vc.). The vocal line has the lyrics: 'Je-den Mor - gen, in - der Frü - he, wenn mich weckt das Ta - ges - licht, mit dein Was - ser mei - ner Au - gen wasch' ich dann mein An - ge - sicht.' The score is annotated with several boxes: 'PEDAL DE TÓNICA' (blue box) pointing to the bass line in measures 14-16; 'SALTOS DE SÉPTIMA' (red box) pointing to leaps in the vocal and violin lines; and 'CADENCIA PERFECTA' (orange box) pointing to the end of the phrase. The instrumental parts feature triplets and a 'p' dynamic marking.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Con respecto a su motivo rítmico, en el segundo período este es más nervioso y agitado, lo cual se evidencia en su mayor densidad rítmica (compás 20, 21 y 23). En lo concerniente al acompañamiento instrumental, este empieza con acordes y al caer la melodía su ritmo es más agitado por su motivo rítmico de tresillos de negras.

Figura 63. Análisis rítmico - Jeden Morgen

The image shows a musical score for 'Jeden Morgen' focusing on rhythmic analysis. It includes a vocal line (C.Ten.) and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Vc.). The vocal line has the lyrics: 'Frü - he, wenn mich weckt das Ta - ges - licht, mit dein Was - ser mei - ner Au - gen wasch' ich dann mein'. The score is annotated with red ovals highlighting the rhythmic patterns in the vocal and instrumental lines, and a box labeled 'RITMO NERVIOSO (AGITADO)' pointing to these patterns. The instrumental parts feature triplets and a 'p' dynamic marking.

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En el segundo período la armonía va en cuarto y quinto grado. Su cadencia es perfecta, una cadencia más completa. Termina frases con cadencias perfectas de ocho y ocho compases que poseen una forma simétrica.

Tabla 16. Esquema del movimiento Zigeunerliedchen; Jeden Morgen

Macro estructura	A	
Micro estructura	A	B
Compás	8	8
Tonalidades	Gm (Sol menor)	Gm (sol menor)

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

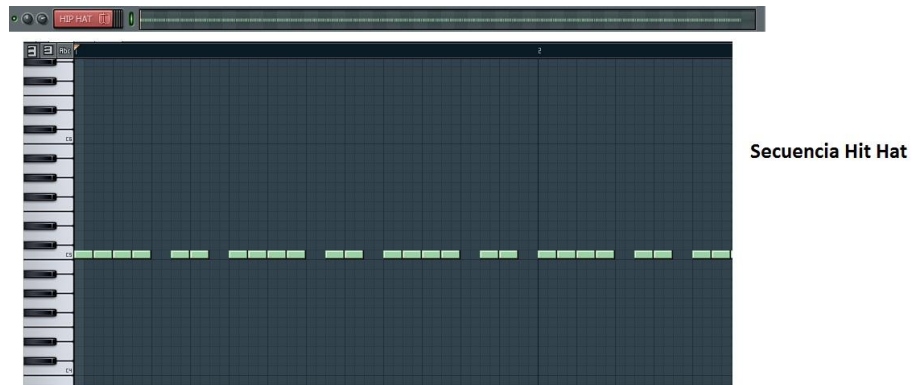
La obra inicia con mucha expresión gracias a su motivo rítmico del par de semicorcheas, par de corcheas y sus saltos de intervalos de sexta ascendente, quinta descendente, tercera ascendente y séptima descendente. Luego descendiendo con mucha suavidad en la parte melódica.

Figura 64. Análisis del movimiento de la melodía

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

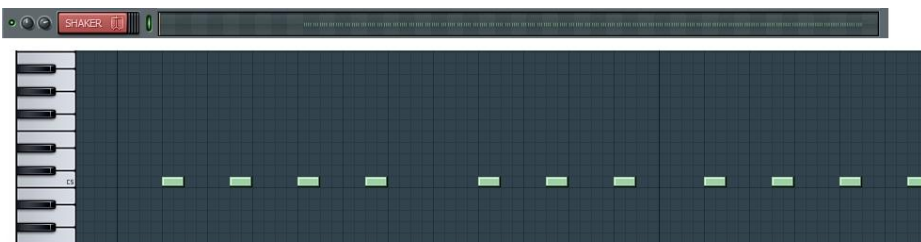
En este Lied se realizan diversas secuencias con sintetizadores, piano electrónico y samplers de percusión real y electrónica. Se mantiene un tiempo estable, lo cual indica que no realiza la métrica ordinaria exigida en la partitura original.

Figura 67. Secuencia del Hi-Hat - Jeden Morgen



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

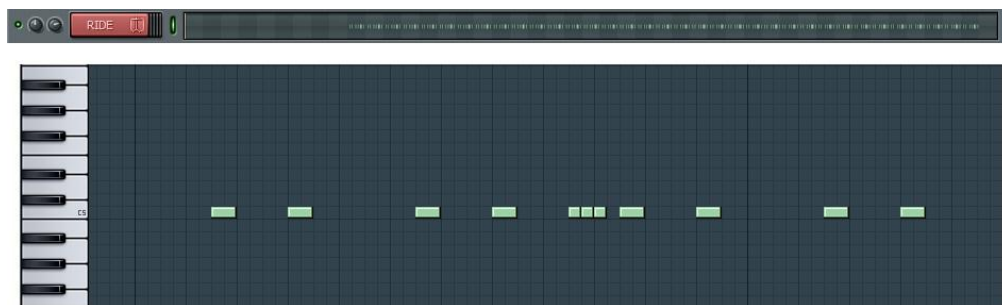
Figura 68. Secuencia del Shaker - Jeden Morgen



Secuencia Shaker

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Figura 69. Secuencia del Ride - Jeden Morgen

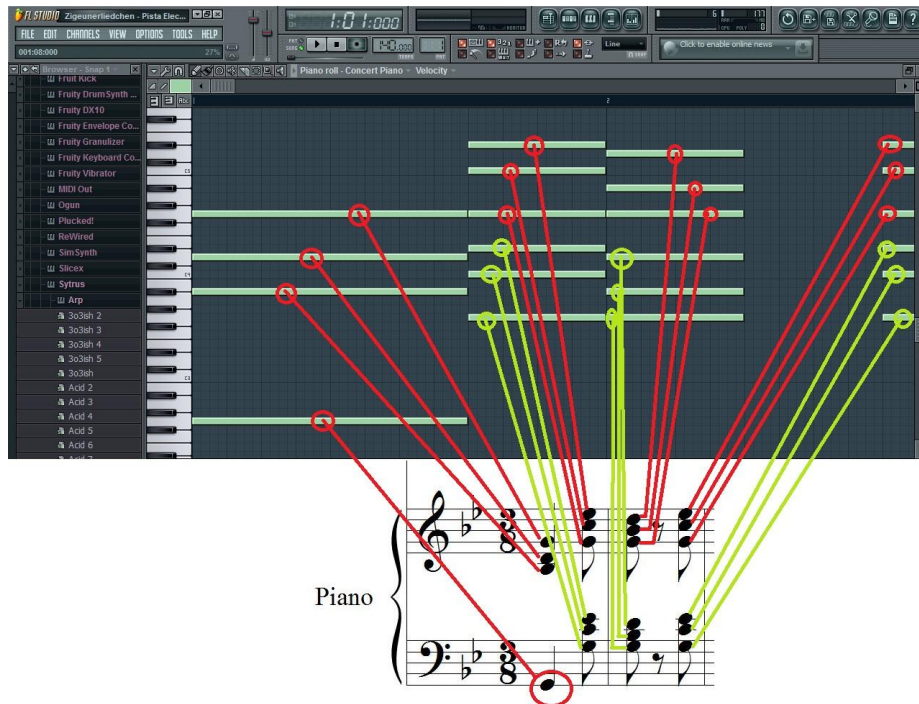


Secuencia Ride

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se inicia con secuencia del piano llevando la armonía como base del lied original con el *Fl Studio*.

Figura 70. Secuencia del piano en la fusión electrónica



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

Se tiene en cuenta cada voz de cada línea que trae el piano para secuenciar los sintetizadores respetando tiempo, compás y armonía del compositor.

Figura 71. Secuencia de cada uno de los sintetizadores según las voces del piano

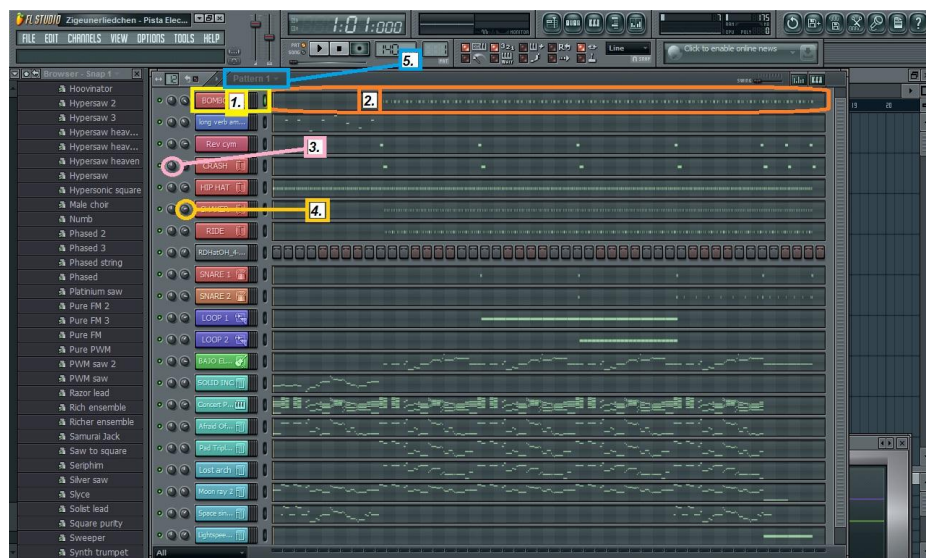


- 3.** Es la tercera voz del piano en la partitura original
- 2.** Es la segunda voz del piano en la partitura original
- 1.** Es la primera voz del piano en la partitura original
- M.** Es la melodía principal de la partitura original
- F.** Es la nota fundamental del acorde de la tonalidad de la partitura original

Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En la realización de estas pistas es importante tener en cuenta la estructura armónica de la pieza original. A continuación se observa la secuencia electrónica de 'Zigeunerliedchen, Jeden Morgen' realizado por el programa 'FL Studio'. El secuenciador de este programa permite escribir y a su vez reproducir. Para explicar su manejo encontraremos las siguientes figuras con las siguientes indicaciones:

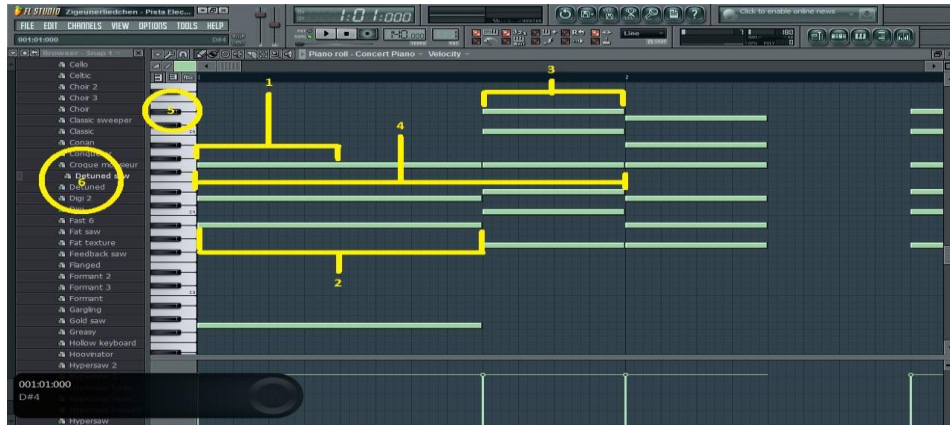
Figura 72. Secuencia Jeden Morgen en el FL Studio



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En esta primera figura se puede apreciar que el número 1, está ubicado sobre uno de los instrumentos secuenciados (bombo electrónico). El número 2, se encuentra la parte secuenciada del instrumento. El número 3, muestra una perilla digital que permite regular el paneo del instrumento sea el sonido en el lado izquierdo o derecho. El número 4, se encuentra otra perilla digital que permite controlar el volumen del instrumento secuenciado. El número 5 muestra el número de patrón rítmico – melódico secuenciado.

Figura 73. Secuencia del Piano - Jeden Morgen

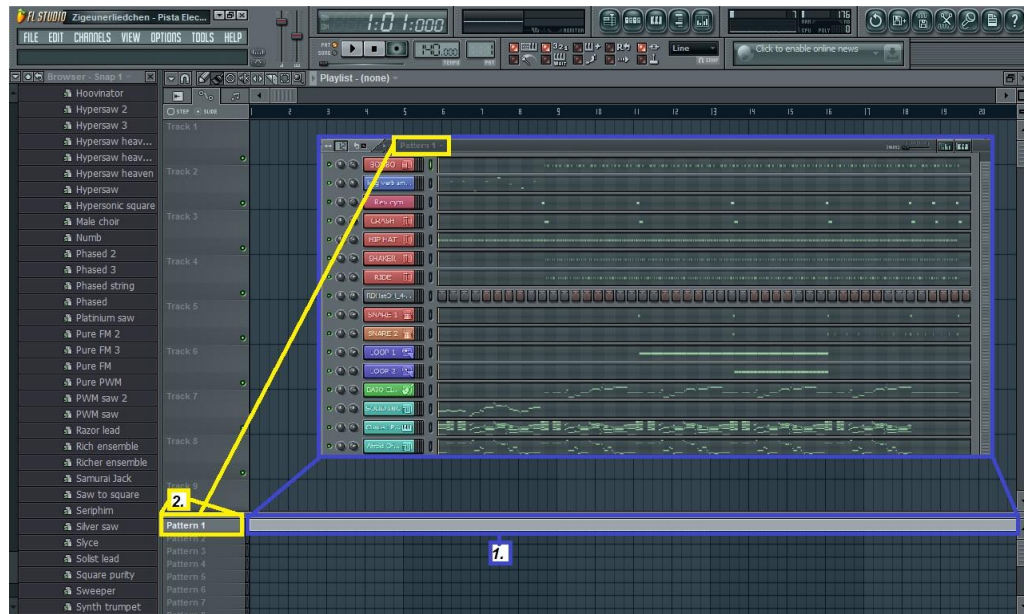


Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En esta segunda figura, el número 1 indica cuatro filas, cada una de cuatro cuadros. La partitura original de 'Jeden Morgen' muestra un compás de 3/8, indicando que cada compás contiene un grupo de 3 corcheas. Para poder representar estas tres corcheas, se toman cuatro filas para representar cada corchea, es decir, que las doce filas como lo indica el número 4 representan el grupo de tres corcheas del compás, por consiguiente, cada corchea es efectuada con cada cuatro filas de cuatro cuadros. El número 2, muestra 8 filas de cuatro cuadros representando la 'negra' y el número 3, muestra cuatro filas de cuatro cuadros representando la 'corchea'. En el número 5, se puede asimilar un teclado digitalizado que permite escuchar las notas escritas correspondientes a la partitura original de la pieza musical. En el número 6, se puede observar un tipo de menú que ofrece cualquier posibilidad de sonidos como instrumentos de percusión y/o sintetizadores con variedad sonora en sus diversos efectos.

Este programa permite secuenciar diferentes patrones dependiendo del tema, lo cual gráficamente se puede observar en la siguiente figura:

Figura 74. Patrón Rítmico - Melódico 1 - Jeden Morgen



Fuente: El autor del proyecto. Christian Delgado Acevedo.

En esta figura se puede percibir que en el número 1, se encuentra una barra de coloración indicando que se ha realizado este patrón rítmico – melódico. A su vez, el número 2 se puede observar que este programa permite diferenciar por un orden numérico el tipo de patrón con el que se esté trabajando.

El manejo de los matices en esta muestra musical a nivel general trata de mantener la idea inicial que muestra la partitura de la pieza original con respecto a la voz del ‘contratenor’. Por otro lado, en este tipo de presentaciones de música electrónica se manejan diversas sonoridades y efectos producidos por cabinas amplificadoras, masterización, consolas de sonidos y cámaras de efectos manipulados por el ‘DJ’, cumpliendo con la reproducción de la música electrónica de fondo. Los fondos musicales electrónicos elaborados por este software ‘FL Studio’ contienen efectos, loops y samplers, lo cual implica interactuar sólo con volúmenes y efectos incorporados en los equipos que utiliza el del ‘DJ’, buscando la ‘fusión’.

CONCLUSIONES

La realización de esta muestra musical permitió explorar nuevas formas de producir música a través de herramientas que hicieron posible mezclar estos géneros musicales, experimentando nuevos sonidos de elementos electrónicos. Esta mezcla musical también permitió conocer un poco más el contratenor en el canto lírico, entendiéndose que este tipo de voz es un cantante masculino que posee la capacidad de cantar registros agudos a través del trabajo de la técnica de vocal y que a su vez fortalece un nuevo estilo musical.

El montaje de esta muestra musical no estuvo libre de dificultades, pues en el momento de mezclarse las piezas musicales con estos elementos electrónicos, hubo compromisos en el intento de mantener la estructura expuesta por el compositor. En los inicios del desarrollo de este proyecto se intentó trabajar diferentes estilos de música electrónica de la actualidad, teniendo en cuenta que la mayoría de veces son en cuatro tiempos. Por lo general los lied, arias, madrigales, entre otros géneros pertenecientes a las épocas mencionadas en el proyecto, manejan compases de tres cuartos, tres octavos, dos cuartos, etc; mientras en los géneros de música electrónica por lo general se encuentran compases de cuatro cuartos.

Por otro lado el proyecto ha mostrado que en el proceso de su creación no ha sido de total acogida por todo público, pues la mayoría de los puristas no están de acuerdo con este tipo de mezclas, por respeto al compositor. Se aprendió que al realizar el proceso de fusión entre estos dos géneros se requiere de una audición de las obras originales, y a partir de allí, empezar a crear la secuencia del piano de la partitura original expuesta por cada compositor. Este proceso implicó dedicación y cuidado al utilizarse estos elementos para la fusión brindando nuevos sonidos

para cada pieza. Se tuvo en cuenta la estructura armónica y rítmica, siendo la expresión del mensaje que transmite cada compositor.

En este trabajo, el FL Studio brindó y mostró una nueva forma de componer o realizar nuevos arreglos musicales, hechos de una manera digital y archivándose en diferentes formatos como el WAV y MP3. Estos archivos que se obtuvieron, es decir, los fondos de música electrónica, se utilizan y se mezclan con el cuarteto de cuerdas para poder cumplir con el ensamble. Se comprende que en la industria musical, como las presentaciones en vivo se utilizan este tipo de fondos con estos formatos, dando un apoyo y consolidación de la muestra musical, asimilado por el espectador como música real interpretada por una variedad de instrumentistas en una presentación en vivo.

Se considera necesario dar importancia a las diversas especificaciones de la utilización de los elementos de música electrónica para su fusión a través de capturas de pantalla del FL Studio, siendo la herramienta principal del proyecto. Esto hizo comprender cada paso del proceso de creación de estos fondos musicales electrónicos, que a su vez ayudó a mejorar cada día más los diferentes detalles e inconvenientes que no permitían finalizar cada pieza musical. Al hablar de los inconvenientes hacemos referencia a la pérdida de archivos ya creados, guardar cambios realizados en estos archivos, modificación de notas de cada instrumento secuenciado, finales de frases con respecto a los cortes y puentes de cada pieza musical, la velocidad o modificación de tiempos, etc. El análisis de cada movimiento como tal, se abordó de manera muy general, pues no es tema central de este trabajo de grado. En resumidas cuentas, se aprendió que la fusión permite el desarrollo de nuevas propuestas musicales a partir de saberes académicos sin que se pierda su propia esencia.

RECOMENDACIONES

En la realización de este trabajo se debe tener en cuenta la importancia del manejo y utilidad de los elementos electrónicos siendo herramientas vitales para el desarrollo de esta muestra musical, en este caso, creando conciencia del uso del software FL Studio. Con respecto a la voz del contrateno, se recomienda informarse muy bien por medio de buenas fuentes. Para su muestra musical es importante tener en cuenta las capacidades del cantante a la hora de interpretar cada pieza musical, como lo es el rango vocal. Retomando el tema de los elementos electrónicos, juegan un papel importante en la muestra musical, como por ejemplo: la utilización de las columnas de sonido o amplificadores, micrófonos, ecualizadores, consolas de efectos, entre otros, que a la hora de la presentación son importantes en su presentación. Es por esto que se recomienda realizar diversas pruebas de sonido por medio de una intervención musical con una de las piezas trabajadas. Es necesario asegurarse de la amplificación de cada instrumento y voz principal para llegar a un buen equilibrio sonoro.

En el proceso de fusión electrónica se recomienda crear conciencia en la utilización de los elementos que permiten la mezcla con sonidos electrónicos, es decir, utilizar la creatividad teniendo conciencia y teniendo la precaución de respetar la estructura expuesta como tal de cada compositor, como su armonía, motivos rítmicos, matices y demás elementos expuestos en las partituras. Vale hacer la aclaración que al fusionar con sonidos de música electrónica se sugiere intentar hacer los mismos tiempos o el mismo compás de tiempo para evitar algún inconveniente con su estructura armónica, sin tener que recurrir a la modificación de esta misma. Al crearse estos fondos de música electrónica, se sugiere guardar cambios siempre en distintas carpetas y tener siempre la precaución de guardar varias copias de seguridad, evitando la pérdida de estos archivos.

BIBLIOGRAFÍA

FISCHERMAN, Diego; La música del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1984.

GARCÍA Gómez, LuisCarlos; Ciencia y Técnica del dominio de la Voz. Bogotá – Colombia: Editora Jurídica de Colombia. 15 de Abril de 1986

GOMEZ Montoya, Jairo; La magia de la ópera. Bogotá Colombia: Colcultura, 1984.

GORDON Paul, Ron David; Opera para principiantes. La primera Opera Real. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente, Mes de Octubre del 2002.

HONEGGER, Marc; Historia de la Música. Marie-Clarie Beltrando-Patier (Doctora en letras). Trovadores y Troveros. La posteridad de la lírica cortesana. España: EpasaCalpe, S.A., 2001.

MORGAN, Robert P. La música del Siglo XX. 2ª Edición. Madrid: Ediciones AKAL, 1999. 563 p

MORGAN, Robert P.; La Actual Escena Musical. Epílogo: La música de hoy. La Música del Siglo XX. Ediciones Akal, S.A., 1944, 1999.

PARDO Rojas, Mauricio. 2004: 76; entrevistas: Garzón, 2004; Monsalve, 2004; Suescún, 2004. Música y sociedad en Colombia-traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá D.C.: Universidad del Rosario. 2009.

PARDO Rojas, Mauricio. Entrevistas: Monsalve, 2004; Suescún, 2004. Música y sociedad en Colombia-traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá D.C.: Universidad del Rosario. 2009.

PARDO ROJAS, Mauricio; El contacto Intercultural. Música y sociedad en Colombia-traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá D.C.: Universidad del Rosario. 2009.

REVERTER, Arturo. El Arte del Canto. Madrid: Alianza Editorial, 2008 - 2009. 289 p.

Revista Unete. Publicación de Une Epm Telecomunicaciones. N° 15 –Noviembre de 2011 – ISSN 2027-0038. Medellín, Colombia.

SALAZAR, Adolfo. La música en la sociedad europea. III. El siglo XIX (1). Madrid: Editorial Alianza Música, 1984.

TULON Arfelis, Carme; Cantar y hablar. Barcelona: Editorial Paidotribo. 2005. Pag. 17. La voz cantada y sus diferentes estilos.

VILLAMIZAR Suescún, Yazmin Adriana; Preparación de un repertorio de obras para canto de período barroco Material pedagógico para ser implementado en la práctica coral universitaria. Escuela de artes-música. Universidad Industrial de Santander. 2002.

WENGER, Etienne, 2003: 181, 182. 2001 Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad. Barcelona: Paidós. El fenómeno de la fusión. Música y sociedad en Colombia-traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Mauricio Pardo Rojas. Universidad del Rosario. 2009. Bogotá D.C.

ANEXOS

Anexo A. Renato Martínez Valenzuela

Buenos Aires - Argentina

Contratenor

- ✓ ¿La fusión electrónica con canto lírico, la considerarías como un nuevo estilo musical? RTA: Si.
- ✓ ¿Qué opinas de este tipo de fusión? RTA: Es una buena idea... hay un contratenor llamado Vitas....que creo que hace algo así...
- ✓ ¿Qué opinas de este nuevo concepto musical? RTA: Me gusta... Es una mezcla que no queda mal...
- ✓ ¿Qué beneficios podría traer esta clase de fusiones? RTA: Que la gente al escuchar este registro, ya no les parezca extraño...
- ✓ ¿Considerarías esta fusión, esta muestra musical como un nuevo elemento de culturización? RTA: Si, seguro... nuestro registro... teniendo en cuenta que se está volviendo a escuchar hace más o menos 60 años... nada mas...
- ✓ ¿Este proyecto en que nos podría aportar según tu punto de vista? RTA: En la total aceptación de nuestro registro, como tal... como fue en el 1500, 1600, 1700...
- ✓ ¿Este proyecto aportaría al nivel de cultura con respecto a este tipo de voz, el Contratenor? RTA: Por supuesto... ten en cuenta que nuestro registro y el de los castratis tenían total aceptación y en los conservatorios de aquellos años se enseñaba...
- ✓ Hablando desde el punto de vista cultural. ¿La fusión electrónica para ti que papel estaría desempeñando? RTA: Mezclar en justa forma las dos cosas para que salga un muy buen trabajo... que desde lo moderno, llegue lo clásico en cierta forma...

Anexo B. Adriana María Gutiérrez Grisales

Pereira - Colombia

"DJ" desde el 2004

- ✓ ¿La fusión electrónica con canto lírico, la considerarías como un nuevo estilo musical? RTA: **Si.**
- ✓ ¿Qué opinas de este tipo de fusión? RTA: **Interesante ya que hasta ahora solo era cantantes como del Género Pop...**
- ✓ ¿Qué opinas de este nuevo concepto musical? RTA: **Es chévere y novedoso...**
- ✓ ¿Qué beneficios podría traer esta clase de fusiones? RTA: **Además de los instrumentos que uno puede poner a interactuar con el dj el canto lirico sería algo más que forma parte del espectáculo de un DJ.**
- ✓ ¿Considerarías esta fusión, esta muestra musical como un nuevo elemento de culturización? RTA: **Si, ya que poca gente conoce el canto lirico y más en el medio de la música electrónica y los Dj's...**
- ✓ ¿Este proyecto en que nos podría aportar según tu punto de vista? RTA: **Al ser algo novedoso, atraerá mas publico a las presentaciones de un Dj...**
- ✓ ¿Este proyecto aportaría al nivel de cultura con respecto a este tipo de voz, el Contratenor? RTA: **Si**
- ✓ Hablando desde el punto de vista cultural. ¿La fusión electrónica para ti que papel estaría desempeñando? RTA: **Uno dos mundos diferentes pero que hacen parte de la música como un universal....**

Anexo C. Partitura Lascia Ch'io Pianga

Score

Lascia Ch'io Pianga

Recitativo en Aria nit "Rinaldo" HÄNDEL

$\text{♩} = 60$

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

2

Lascia Ch'io Pianga

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

La - scia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, e che so - spi - ri la li - ber -

Lascia Ch'io Pianga

3

16

CTen. tà, e che so - spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber - tà; la - scia ch'io

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 16 through 23. It features five staves: C.Ten. (Soprano), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The C.Ten. part includes the lyrics: "tà, e che so - spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber - tà; la - scia ch'io". Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A fermata is placed over the final note of the C.Ten. line in measure 23.

4

Lascia Ch'io Pianga

24

CTen. pian - ga la du - ra sor te, e che so - spi - ri la li - ber - tà.

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 24 through 31. It features five staves: C.Ten. (Soprano), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The C.Ten. part includes the lyrics: "pian - ga la du - ra sor te, e che so - spi - ri la li - ber - tà.". Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 27.

Lascia Ch'io Pianga

5

32

C.Ten. *Fine* *f*

Vln. I *Fine* *f*

Vln. II *Fine* *f*

Vla. *Fine* *f*

Vc. *Fine* *f*

Il duol in-

6

Lascia Ch'io Pianga

40

C.Ten. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

fran - ge ques - te ri - tor - te de' miei mar - ti - ri sol per pie - tà, si,

Lascia Ch'io Pianga

47 *f* D.S. al Fine
de' miei mar - ti - ri sol, per, pie - tà.

47 *f* D.S. al Fine

47 *f* D.S. al Fine

47 *f* D.S. al Fine

47 *f* D.S. al Fine

Detailed description: This is a page of a musical score for the aria 'Lascia Ch'io Pianga'. It features five staves: C.Ten. (Cello/Tenore), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The music is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The C.Ten. part includes the lyrics 'de' miei mar - ti - ri sol, per, pie - tà.' and is marked with a forte (*f*) dynamic and 'D.S. al Fine'. The instrumental parts for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. are also marked with a forte (*f*) dynamic and 'D.S. al Fine'. The score begins at measure 47. The Vln. I and Vln. II parts have a fermata over the final measure. The Vc. part has a fermata over the final measure.

Anexo D. Partituras Ombra Mai Fù

Ombra Mai fù

Arie de Xerxes aus der Oper "Xerxes" (1. Aufzug, 1. Szene)

Score

Kravierauszug mit Singstimme

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Klavierauszug: Johan van Slageren

$\text{♩} = 70$

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

ff

C.Ten.

ff

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

2 Ombra Mai fù

CTen. ²⁷

Vln. I ²⁷

Vln. II

Vla.

Vc.

CTen. ³⁰

Vln. I ³⁰

Vln. II

Vla.

Vc.

Om - bra mai fù di ve - ge - ta - bi - le ca-raed a - ma - bi - le

Ombra Mai fù

3

40

CTen. 
so - a - ve più, om - bra mai fù di ve - ge - ta - bi - le ca - raed a - ma - bi - le so - a - ve

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

49

CTen. 
più, ca - raed a - ma - bi - le, om - bra mai fù di ve - ge - ta - bi - le ca - raed a - ma - bi - le

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

4 Ombra Mai fù

CTen. ⁵⁸ so - a - ve più, so - a - ve più.

Vln. I ⁵⁸

Vln. II

Vla.

Vc.

CTen. ⁶⁷

Vln. I ⁶⁷

Vln. II

Vla.

Vc.

Ombra Mai fù 5

CTen. ⁷⁹

Vln. I ⁷⁹

Vln. II

Vla.

Vc.

Anexo E. Partituras Amarilli, mia Bella

Score

AMARILLI

GIULIO CACCINI

♩ = 132

8

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

AMARILLI

$\frac{2}{13}$

C.Ten.

$\frac{13}{13}$

Vln. I

Vln. II

Vla.

$\frac{13}{13}$

Vc.

AMARILLI

3

17 *p*

C.Ten. *p*

A - ma - ril - li mia bel - la non cre - di_o del_ mio cor

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

AMARILLI

4/26 *f*

C.Ten. *f*

dol - - - ce de - si - - - o d'es - - - ser

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

AMARILLI

5

32

C.Ten. tu l'a - mor mi - - - o

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

AMARILLI

6
37

C.Ten. Cre - - - di - lo pur e se ti moi fas - sa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

AMARILLI

7

43

C.Ten. *le* *du - bi - tar non ti va - - - le*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

AMARILLI

8

49 *f* *p*

C.Ten. *A - - - primi il pet - to e vedrai Scrit-to in - co - re,*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

AMARILLI

56 *pp* 9

C.Ten. A - ma - ril - - - - - li, A - ma -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

AMARILLI

10 61

C.Ten. ril - - - - - li, A - ma - ril - li, è il mio a-

Vln. I 61

Vln. II

Vla.

Vc. 61

AMARILLI

11

67

C.Ten. mo - - - - re.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

AMARILLI

12
73

C.Ten. Cre - - di-lo pur e se ti moi fas - sa - le

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

AMARILLI

13

81

CTen. *f* *p*
 du - bi - tar non ti va - le A - primi il pet - to e vedrai

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

AMARILLI

14

89

CTen. *pp*
 Scrit-to in - co - re, A - ma - ril - - - - li, A - ma -

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

AMARILLI

15

97

CTen. ril - - - - - li, A - ma - ril - li, è il mio a-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

AMARILLI

16

103

CTen. mo - - - - - re, A - ma - ril - - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

AMARILLI

109

CTen. *li _____ è il mio a - mo - - - - -*

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *109*

AMARILLI

18

113

CTen. *re. _____*

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *113*

AMARILLI

19

121

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

AMARILLI

20
125

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

125

Anexo F. Partitura Vedrò Con Mio Diletto

Vedrò con mio diletto da IL GIUSTINO

Antonio Vivaldi

Score

$\text{♩} = 70$

Musical score for the first system of 'Vedrò con mio diletto'. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: Counter-Tenor, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. All staves contain whole rests, indicating that the instruments are silent in this section.

Musical score for the second system of 'Vedrò con mio diletto'. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: Counter-Tenor (CTen.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Counter-Tenor staff has a fermata over the first measure. The Violin I, Violin II, and Viola staves have a fermata over the first measure, followed by a sixteenth rest and then a sixteenth note. The Violoncello staff has a fermata over the first measure, followed by a sixteenth rest and then a sixteenth note. The second measure of the Violin I, Violin II, and Viola staves contains a sixteenth note, and the Violoncello staff contains a sixteenth note. The dynamic marking *p* (piano) is present in the second measure of the Violin I, Violin II, and Viola staves, and in the second measure of the Violoncello staff.

Vedrò con mio diletto

3

14

CTen. *Ve -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 14 through 19. It features five staves: CTenor (Tenor), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Cello). The key signature is two sharps (F# and C#). The CTenor part is mostly silent, with a few notes at the end of the system. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. Measure 14 starts with a fermata over the first measure. The system ends with a double bar line and repeat signs.

4

Vedrò con mio diletto

20

CTen. dró con mio dil - let - to l'al - ma del l'al - ma mi - a, del l'al - ma mi - a, il

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 20 through 24. It features five staves: CTenor (Tenor), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Cello). The key signature is two sharps (F# and C#). The CTenor part has lyrics: "dró con mio dil - let - to l'al - ma del l'al - ma mi - a, del l'al - ma mi - a, il". The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. Measure 20 starts with a fermata over the first measure. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Vedrò con mio diletto

5

25 *pp*

CTen. *pp*

co - re del mio cor,

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

6

Vedrò con mio diletto

30 *mf*

CTen. *mf*

— pien di con - ten - - to, pien di con - ten - to.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*



Vc. *mf*

Vedrò con mio diletto

7

36

C.Ten. 
Ve - drò con mio di - let - to l'al - ma del-l'al-ma mia, del l'al-ma

Vln. I 
Vln. II 
Vla. 
Vc. 

Vedrò con mio diletto

8

41

C.Ten. 
mi - a, il cor di ques-to cor — pien di con - ten - -

Vln. I 
Vln. II 
Vla. 
Vc. 

Vedrò con mio diletto

9

46

C.Ten. *to, pien*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 46 through 50. It features five staves: C.Ten., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The C.Ten. staff has lyrics 'to, pien' under measures 47 and 48. The Vln. I and Vln. II staves play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. staff plays a similar pattern. The Vc. staff has a simple harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

Vedrò con mio diletto

10

51

C.Ten. *di con-ten - to.* *Fine mf* *E*

Vln. I *Fine mf*

Vln. II *p Fine mf*

Vla. *p Fine mf*

Vc. *p Fine mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 51 through 55. It features five staves: C.Ten., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The C.Ten. staff has lyrics 'di con-ten - to.' under measures 51 and 52. The Vln. I, Vln. II, and Vla. staves play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. staff has a simple harmonic accompaniment. The C.Ten. staff ends with a fermata and the word 'E'. The Vln. I, Vln. II, and Vla. staves end with a fermata. The Vc. staff ends with a fermata. The key signature has two sharps (F# and C#).

Vedrò con mio diletto

11

57

C.Ten. se dal caro og - get - to lun - gi con - vien che si - a, con - vien che si - a, so -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vedrò con mio diletto

12

62

C.Ten. spi - re - rò pe - nan - do o -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vedrò con mio diletto

67

CTen. gni mo - men - - - to. D.C. al Fine

67

Vln. I D.C. al Fine

Vln. II D.C. al Fine

Vla. D.C. al Fine

67

Vc. D.C. al Fine

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Vedrò con mio diletto'. It features five staves: CTen. (Cello/Tenore), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The music is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The CTen. part includes the lyrics 'gni mo - men - - - to.' and is marked 'D.C. al Fine'. The Vln. I part has a melodic line with a fermata over the final measure. The Vln. II part has a shorter melodic phrase. The Vla. and Vc. parts provide harmonic support with sustained notes. All parts conclude with a 'D.C. al Fine' instruction.

Anexo G. Partituras Die Alte

Score

Die Alte

K.517

Mozart

♩ = 140

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Cello

8

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit be - stand noch Recht und Bil - lig - keit, be -
 Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit ward Pflicht und Ord - nung - nicht Heim - lich - keit, be -
 Zu mei - ner Zeit, zu mei - ner Zeit ward Pflicht und Ord - nung - nicht ent - weihet, ward

25

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

stand noch Recht und Bil - lig - keit. Da wur - den auch aus - Kin - dern Leu - te, aus tu - gend -
 flüss man sich der - Heim - lich - keit. Ge - noss der Jüng - ling - ein Ver - gnü - gen, so war er
 Pflicht und Ord - nung nicht ent - weihet. Der Mann ward, wie es sich ge - Büh - ret, von ei - ner

Die Alte

34

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

baf - ten Mä - chen Bräu - te; doch al - les mit Be - schei - den - heit. O gu - te Zeit, o
 dank - bar und ver - schwie - gen; doch jetzt ent - deckt er's un - ge - scheut. O schlim - me Zeit, o
 lie - ben Frau re - gie - ret, sei - ner stol - zen Männ - lich - keit. O gu - te Zeit, o

43

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

gu - te Zeit! Es ward kein Jüng - ling zum Ver - rä - ther, und uns - re Jung - fern frei - ten
 O gu - te Zeit! Die Re - gung müß - te nur li - cher Tne - be, der Vor - witz der Hut und der Gist
 der die

Die Alte

52

C.Ten.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

spä - ter, sie reiz - ten nicht der Müt - ter - Neid. O gu - te Zeit, o gu - te Zeit!
 Lie - be, fährt jetzt oft schon in's Flü - gel - kleid. O schlim - me Zeit, o schlim - me Zeit!
 kin - der; das war die Mo - de weit und breit. O gut - te Zeit, o gut - te Zeit!

The image shows a page of a musical score for 'Die Alte'. It includes staves for C.Ten., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The lyrics are in German and are placed below the vocal line. The score is numbered 4 at the top left and 52 at the top of the first two staves. The lyrics are: 'spä - ter, sie reiz - ten nicht der Müt - ter - Neid. O gu - te Zeit, o gu - te Zeit! Lie - be, fährt jetzt oft schon in's Flü - gel - kleid. O schlim - me Zeit, o schlim - me Zeit! kin - der; das war die Mo - de weit und breit. O gut - te Zeit, o gut - te Zeit!'.

Anexo H. Partituras Zigeunerliedchen - Jeden Morgen

Zigeunerliedchen

R.Schumann

Score

(Aus dem Spanischen von Geibel) N°. 2 Op. 79 N°. 8

♩ = 140

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

9

C.Ten.

Je - den Mor - gen, in - der Frü - he, wenn mich weckt

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

2

Zigeunerliedchen

18

C.Ten. *das Ta-ges-licht, mit dem Was-ser mei-ner Au-gen wasch' ich dann mein An-ge-sicht.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

26

C.Ten. *Wo die Ber-ge hoch sich tür-men an dem Saum des Him-mels dort, aus dem Haus, dem schö-nem*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Zigeunerliedchen

3

34

C.Ten. *p*
Gar - ten tru - gen sie bei Nacht mich fort. Je - den Mor - gen, in - der Frü - he, wenn mich weckt

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

42

C.Ten.
— das Ta - ges - licht, mit dem Was - ser mei - ner Au - gen wasch' ich dann mein An - ge - sicht.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

4

Zigeunerliedchen

50 *p*

CTen. *p*

Wo die Ber - ge hoch sich tür - men an dem Saum des Him - mels dort, aus dem Haus, dem schö - nem

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

58

CTen. *p*

Gar - ten tru - gen sie bei Nacht mich fort.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*