



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MÚSICA

TEMA:

*“ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE OBRAS
SELECCIONADAS DEL REPERTORIO
PARA SOPRANO”.*

**TESIS PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CANTO LÍRICO.**

AUTORA:

VANESA NATALY REGALADO ARGÜELLO

DIRECTORA:

LCDA. ARLETI MOLERO

Cuenca-Ecuador
2011



UNIVERSIDAD DE CUENCA



DEDICATORIA

Vaya todo mi esfuerzo dedicado a quienes han sabido alentarme cada día, mis amados padres Lupita y Jorge, mis hermanos Cristian y Jorge, los que son como mis hermanos Ane y Xavier, los angelitos que me enseñan a sonreír Gabo, Joshuko y Amelia. Pero de manera especial a ti, por haberme apoyado e impulsado cada día y ser mi compañero de camino todo este tiempo, mi pollito, Diego.



AGRADECIMIENTO

Sin duda a Dios por permitirme hacer lo que amo y darme la fortaleza de luchar por lo que soy. A mis Maestros, de quienes he seguido su ejemplo y quienes han creído en mí, gracias Konstantin S., Carlo M. G., Javier A., Janet A., Winfried M., Paúl S., Carlitos F. y en especial a mi directora de tesis que ha confiado al cien por ciento en mi trabajo y que no solo como Maestra me ha sabido guiar y ayudar, a usted Arleti por su paciencia y exigencia.

No puedo dejar de agradecer a las personas que han sabido brindarme cariño y amistad, Moniquita, Dieguito, Compadres, han sido mi segunda familia. Mi amiga de lucha Vane F. y mis amigos que me han apoyado enormemente, José U., Walter N. Jesús M. y Arq. Patricio A.

Mil gracias a todos.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....4

CAPÍTULO I

1.1 Estado en cuestión.....7
1.2 Presentación del Marco Teórico.....8
1.3 Revisión de términos y cómo se aplican en la Investigación.....12
1.4 Análisis crítico de las fuentes consultadas.....14

CAPÍTULO II

**- ENFOQUE PRELIMINAR Y CONCEPTUALIZACIÓN DE LOS GÉNEROS
RELACIONADOS CON EL ANÁLISIS PROPUESTO**

2.1 Acercamiento a la conceptualización del género operístico
a través de la historia y su estado actual.....17
2.2 Panorama de la Zarzuela Española.....22
2.3 Compendio de la historia del Teatro lírico en el Ecuador.....24
2.4 El Escenario del Musical en el Siglo XX.....32
2.5 Un panorama histórico del Pasillo como expresión nacional ecuatoriana.....36

CAPÍTULO III

**- PROPUESTA ANÁLITICA DESDE UN ENFOQUE DRAMÁTICO
INTERPRETATIVO Y MUSICAL DE LAS OBRAS SELECCIONADAS**

3.1 *“COME SCOGLIO.../Aria de Fiordiligi. De la Ópera
“Cosí Fan Tutte”. ACTO I, Tercera Escena”*.....40

3.1.1 El Impacto del Compositor Wolfgang Amadeus Mozart
dentro de la Ópera Clásica.....40



3.1.1.1 Acercamiento al Análisis de la Ópera “Cosi fan tutte” de Wolfgang Amadeus Mozart.....	46
3.1.1.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.....	54
3.2 QUANTO AMORE.../Dúo de Adina y Dulcamara. <i>De la Ópera “El Elixir de Amor”. ACTO II, Séptima Escena.....</i>	72
3.2.1 La producción musical de Gaetano Donizetti un enfoque de su Ópera Belcantista.....	72
3.2.2 Características estilísticas de sus composiciones operísticas.....	73
3.2.2.1 Breve Análisis de la Ópera “El Elixir de Amor”.....	75
3.2.2.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.....	80
3.3 ME LLAMAN LA PRIMOROSA.../ Romanza de Elena. <i>De la Zarzuela “El Barbero de Sevilla”. ACTO I, Cuadro Segundo.....</i>	101
3.3.1 La obra del compositor Gerónimo Giménez y su estilo compositivo dentro del género de la Zarzuela española.....	101
3.3.1.1 Aproximación a la Zarzuela “El barbero de Sevilla” de Gerónimo Giménez.....	103
3.3.1.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.....	107
3.4 EXTIENDE SUS GALAS.../Canción de Irene. <i>De la Opereta “Ensueños de Amor”. ACTO I, Primera Escena.....</i>	121
3.4.1 Discurso Musical de Luis Humberto Salgado, el creador de la Opereta ecuatoriana.....	121
3.4.1.1 Reseña Analítica de la Opereta “Ensueños de Amor”.....	124
3.4.1.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.....	131
3.5 SU PADRE PROMETIÓ...UN CEMENTERIO... <i>Canción de Christine. ACTO II, Tercera Escena.....</i>	144



3.5.1	El Compositor Andrew Lloyd Webber y su obra.....	144
3.5.1.1	El Musical “El Fantasma de la Ópera”.....	145
3.5.1.2	Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.....	150

3.6 “ALMA EN LOS LABIOS”. *Pasillo Ecuatoriano*.....164

3.6.1	El Compositor Francisco Paredes Herrera y su obra.....	164
3.6.1.1	Análisis Musical e Interpretativo.....	167

CAPÍTULO IV

4.1	Conclusiones.....	169
4.2	Bibliografía.....	171
4.3	Anexos.....	174



,1752'8&&,v1

I

Al ser Cuenca ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad, es trascendente para su sociedad desarrollar una cultura artística en diversas manifestaciones. Es así que tomando en cuenta que el teatro lírico (Ópera, Zarzuela, Opereta y Musical) incluye la mayoría de las Artes como las musicales, escénicas, plásticas, literarias, entre otras, nos vemos en la tarea de difundir y enriquecer a la sociedad cuencana con estos géneros, ya que debido a su poca difusión poseen un campo de acción reducido. Es entonces un compromiso transmitir, acercar, y porque no decirlo, crear espacios de desarrollo de éstos géneros en nuestra ciudad.

De esta forma este proyecto tiene como parte más relevante el montaje y análisis escénico-musical de diversas arias y ensambles del repertorio universal Operístico, de Zarzuela, Opereta y Musical, así también un ciclo vocal, y demás géneros latinoamericanos, que nos posibilitarán una propuesta de enfoque interpretativo bajo sustentos analíticos y conceptuales en un escenario contemporáneo. En nuestro análisis abarcamos obras de compositores que van desde el siglo XVIII, hasta el siglo XX¹, logrando una comparación entre los diversos géneros y estilos con respecto a la interpretación de las obras.

Las heterogéneas posibilidades y opciones que brinda el escenario contemporáneo, nos hace repensar sobre la interpretación de géneros y estilos vocales actuales. En este contexto la investigación histórica y el análisis tanto

¹ El análisis consta de seis de compositores: Wolfgang A. Mozart (S.XVII), Gaetano Donizetti (inicios S.XIX), Gerónimo Giménez (finales S.XIX), Luis H. Salgado y Francisco Paredes Herrera (inicios S.XX), Andrew Lloyd Webber, (Finales S.XX).



musical técnico como dramático interpretativo de las obras, nos acercan a consolidar un enfoque o propuesta concordada, con el pensamiento estético de nuestros días.

“El sujeto que realiza el análisis no se encuentra fuera del mismo, es parte del análisis y esa realidad condiciona los resultados, por lo que el resultado de un análisis depende de una determinada escala de valores que el sujeto remediamente va a aplicar al objeto”.²

Pretendemos entonces aclarar conceptos técnicos importantes con respecto a las obras analizadas que se deben tener en cuenta para lograr una percepción auditiva de la musicalidad, sonoridad y virtuosismo en la ejecución de las ideas musicales que propone cada compositor. El tener un conocimiento y comprensión profundo de aspectos tales como estructura, características y peculiaridades de cada obra e intenciones del compositor, conectado al desarrollo de las técnicas necesarias para ajustarse a las indicaciones de la partitura, son capacidades, habilidades y destrezas que permiten apropiarse de una obra musical y por tanto contribuyen a favor de la calidad interpretativa que se pueda hacer de la misma.

II

En cuanto a la estructura de los contenidos del análisis, se dispuso tres capítulos divididos de la siguiente manera:

Capítulo I: En este capítulo abarcamos la situación del teatro lírico en la ciudad. Así también se presenta el marco teórico, se realiza una revisión de los términos utilizados en el análisis y cómo se aplican en nuestra investigación. Además elaboramos un análisis crítico de las fuentes bibliográficas, discográficas y de video consultadas.

Capítulo II: Realizamos un enfoque preliminar y conceptualización de los géneros relacionados con el análisis propuesto, como el género operístico

² Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 1989, pág. 10

a través de la historia y su estado actual, la Zarzuela Española en la primera mitad del Siglo XX, la Opereta ecuatoriana, el Musical en el Siglo XX y un panorama musical e histórico del Pasillo como expresión nacional ecuatoriana.

Capítulo III: Se presenta la propuesta analítica desde el enfoque dramático interpretativo y musical de obras seleccionadas. También se trabaja sobre sus lenguajes y componentes a través del estudio de los elementos musicales que se requieren.

El siguiente gráfico expone las obras seleccionadas:

➤ *Del Repertorio clásico:*

Título	Personajes	Obra	Acto/Escena/Formato	Compositor	Género
1. Come sen va contento...	Adina y Dulcamara	“El Elixir de Amor”	ACTO II, Séptima escena, Dúo.	Donizetti.	Ópera
2. Come scoglio...	Fiordiligi	“Così fan tutte”	ACTO I, Tercera escena, Solo.	Mozart.	Ópera
3. Extiende sus alas...	Irene	“Ensueños de Amor”	ACTO I, Segunda escena, Solo.	L.H. Salgado.	Opereta
4. Me llaman la Primorosa...	Elena	“El Barbero de Sevilla”	ACTO I, Cuadro Segundo, Solo.	M. Nieto y G. Giménez	Zarzuela
5. Su padre prometió...	Christine	“El Fantasma de la Ópera”	ACTO II, Tercera escena, Solo.	Andrew Lloyd Webber.	Musical

➤ *Del Repertorio popular:*

Título	Compositor	Género	Formato
1. Alma en los labios	Francisco Paredes Herrera	Pasillo Ecuatoriano	Solo.

Conclusiones.

Anexos: Contiene las partituras, catálogos de obras de compositores seleccionados, que no se hayan mencionado.



CAPÍTULO I

1.1 Estado en cuestión.

La Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en el año 2001, forma la primera Escuela de Canto Lírico de la ciudad con título universitario, la cual ha sido la encargada de desarrollar entes artísticos de gran nivel y tomando en cuenta algunas políticas culturales es su compromiso el contribuir con la sociedad apoyando a sus estudiantes, en especial a quienes constituyen la primera generación de profesionales en el Canto Lírico. Es entonces la responsabilidad de los egresados de la mencionada especialidad transmitir, acercar y porque no decirlo crear espacios de desarrollo de la Ópera y el Teatro Musical en la ciudad.

Los motivos que impulsan la realización de este proyecto, son varios, pero como tema principal cabe anotar la situación del Canto Lírico o del Cantante Lírico a nivel profesional en nuestro contexto. La incapacidad de una continuidad de producciones de estos géneros, supone que por ser complejos en varios aspectos, no solo artístico-musicales, sino también económicos, nuestra ciudad se ha visto privada de vivir esta experiencia. De este modo se precisa una aproximación real a la sociedad, para así promover el interés en torno a la producción y realización de dichos géneros musicales, ya que constituye una necesidad cultural dentro del escenario holístico y postmodernista que se presenta en la actualidad a nivel nacional y al cual no es ajeno nuestra ciudad.

De igual manera proyectamos generar una tradición lírica en nuestro país y ciudad, no sólo con el repertorio universal, pues existen Compositores ecuatorianos importantes en el campo académico, como Gerardo Guevara, Mesías Maiguashca, Luis H. Salgado con sus Óperas “*Cumandá*”, “*Ensueños de amor*”, entre otras, por poner un ejemplo. En este escenario es necesario fortalecer el acercamiento a géneros tradicionales como por ejemplo el Pasillo



que tan venido a menos se encuentra y que constituye sin duda uno de los más importantes. Contamos así mismo con compositores como Francisco Paredes, Segundo Cueva Celi, entre otros, que realzan la trayectoria académica musical en este marco.

Otra motivación, es el interés personal por las manifestaciones artísticas implícitas en el teatro y la música, ya que son trascendentes todas estas expresiones del arte, en las que participan varios símbolos, por su riqueza expresiva, formal y los resultados estéticos que se desprenden de ellas. Contribuyendo a la superación profesional, la difusión y el desarrollo del arte en nuestra ciudad.

1.2 Presentación del Marco teórico.

El marco teórico nos facilitará aclarar y definir los conceptos que nos ayuden a comprender mejor los temas expuestos en el proyecto, es así que plantearemos los siguientes:

Ya que hemos escogido temas relacionados con la Ópera, Zarzuela, Teatro Musical aclaremos estos conceptos en el contexto de la investigación.

La Ópera deriva del italiano opera: obra, deriva del latín “OPUS”, entendiéndose a esta como: *“Un género de música teatral en el que una acción escénica es, armonizada cantada y tiene acompañamiento instrumental”*³

Otra de las denominaciones que encontramos describe a la Ópera así: (Del it. opera). *“Obra teatral cuyo texto se canta, total o parcialmente, con acompañamiento de orquesta”*.⁴

³ÓPERA, Auditórium, Diccionario de la Música, Editorial Planeta, 2002, pág. 402

⁴ Diccionario de *La Real Academia Española*.



Los orígenes de teatro con música que dieron lugar a la ópera se sitúan en los dramas griegos. El género continuó en diversas piezas teatrales medievales, en los dramas litúrgicos, *canti carnascialeschi florentinos*, en las mascaradas romanas y en diversas dramaturgias francesas con música destinada a las fiestas principescas. Pero en todas estas obras la música era una parte del espectáculo, sin llegar a ser la principal. La historia de la ópera empieza realmente a fines del Siglo XV. Antes de aparecer las primeras óperas, existieron unos preparativos teóricos que establecieron el marco en el que se desarrollarían. El grupo de poetas llamado Camerata Florentina, sentó las bases del nuevo género y se escribieron las primeras óperas por Peri, que son “*Dafne*” (1598) y “*Euridice*” (1600), estas fueron un modelo que se iría desarrollando con el transcurrir del tiempo y así el género pasó de ser un espectáculo cortesano a uno público. Las nuevas propuestas compositivas estarían influenciadas por el contexto de cada época, determinando así su estilo y técnicas compositivas.

Del mismo modo en este marco la investigación requiere contextualizar a **la Zarzuela**, la cual se define como un género lírico español y “*obra dramática y musical en la que alternativamente se declama y se canta*”, el término procede del real sitio de la Zarzuela, donde por primera vez se representaron. El principio de la Zarzuela es la alternancia de las escenas cantadas con los diálogos hablados. Esto la diferencia de la ópera y la acerca al Singspiel alemán.

Los antecedentes de la Zarzuela se sitúan en la representación de actos sacramentales combinados con la imitación de la ópera italiana. Entre sus primeros cultivadores destacaron los dramaturgos del siglo XVII Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca y el músico Juan Hidalgo. En sus libretos, de corte aristocrático, desfilaban héroes, personajes mitológicos y alegorías teológicas, según la moda italianizante de la época.

La dinastía borbónica en el siglo XVIII determinó un período de decadencia del género. La nueva aristocracia, amante de la ópera, atrajo a su corte a



afamados músicos italianos y favoreció la representación de las obras de autores de la misma nacionalidad.

Conscientes de sus limitaciones artísticas, los autores de la nueva Zarzuela la denominaron género chico, si bien la madurez temática y musical alcanzada por estas obras desde mediados del siglo XIX delimitó las características de una variedad de Zarzuela cercana en pretensiones y calidad a la Ópera, con la particularidad de incluir diálogos, conocida como género grande.

Otro de los géneros propuestos para el análisis es el de **La Opereta**, del cual podemos anotar que “*Se entiende como tal, una forma de teatro de entretenimiento popular que integra diálogos hablados, números musicales vocales o instrumentales y episodios danzables, de argumento satírico, sentimental o cómico, sin las pretensiones de la ópera romántica.*”⁵

Género musical que engloba las obras teatrales con partes musicales caracterizadas por su carácter popular. Tanto la ópera comique francesa como el *intermezzo* italiano, el *Singspiel* germánico o la zarzuela española, todas ellas obras teatrales, constituían en los siglos XVII y XVIII espectáculos que podían adoptar el nombre genérico de opereta. Pero la opereta como género con características propias surge en Francia en la primera mitad del siglo XIX.

Por otra parte es también importante mencionar **El Musical** como un género artístico surgido a partir de la suma evolutiva de diversos estilos populares, relacionado fundamentalmente con la opereta. El musical se deriva especialmente de la opereta francesa y vienesa del siglo XIX, (las dos alternan diálogos, escenas musicales y de baile), y de las comedias musicales norteamericanas del principios del siglo XX, en las que se producía una sucesión de canciones, baile y otros tipos de entretenimiento. Con el tiempo, los números musicales, convertidos en el verdadero centro del espectáculo, quedaron enlazados por un argumento sencillo y dieron lugar a un gran florecimiento de géneros, especialmente en Broadway y Londres.

⁵ OPERETA, Auditórium, Diccionario de la Música, Editorial Planeta, 2002, pág. 404



De igual manera partiendo de que en la segunda parte de este proyecto se analizarán obras de la Música Nacional Ecuatoriana definiremos al **Pasillo Ecuatoriano** pues varias son las teorías sobre su origen, sin embargo, todas coinciden que su antecesor está en algún género radicado en la vieja Europa.

Esto se debe a que la influencia colonial y más tarde la copia de las modas y los modelos europeos estaban en auge y calaron profundamente en el quehacer social y cultural de las florecientes ciudades americanas. Quito y Guayaquil no pasaron ausentes a este influjo y se sumaron a las ciudades que miraban hacia Francia, Italia, España y Alemania principalmente. La moda trae consigo no solo sus vestidos sino también una cultura, es decir sus bailes, su forma de caminar y de comportamiento, sus comidas, su música. Esta integración de alguna forma forjó una interculturalidad que se manifestaba en un inicio por las clases dominantes quienes eran los que tenían acceso a la información y al conocimiento de lo que sucedía en el Viejo continente.

Tomaremos como punto de referencia el vals vienés, ya que fue este género el que más se difundió no solo en el país sino universalmente y que además fue el baile de salón por excelencia en la época Colonial y Republicana. Esto hace pensar que el vals fue el género que los compositores ecuatorianos escucharon y cultivaron con más asidua, al cual lo fueron modificando y poco a poco se le impregnó no sólo el sello personal sino características que lo identifican con una región o localidad. El pasillo ecuatoriano tiene a grandes compositores entre los cuales podemos anotar a Enrique Espín Yépez, Segundo Cueva Celi, Francisco Paredes Herrera, entre muchos otros.

El proyecto, pues, presenta como objetivo principal una interpretación de los distintos géneros que se incluyen en el repertorio universal y nacional de una soprano de característica lírica, partiendo de la historia musical, biografía de compositores, estilos compositivos, épocas, y el análisis musical y dramático de las obras de mayor relevancia. Demostrando el nivel



profesional técnico e interpretativo que como cantante lírico se ha alcanzado, y de esta forma llegando a cumplir con el objetivo.

1.3 Revisión de términos y cómo se aplican en la investigación.

Ya que en nuestro trabajo abordaremos la terminología relacionada al movimiento musical, debemos pensar que al no ser comunes en el medio, es necesario aclararlos para un entendimiento general. Se utilizan varios conceptos es así que a continuación haremos un acercamiento a la percepción de los mismos en nuestro enfoque.

Entre los conceptos más destacados encontramos, el uso de **Música Académica** el cual lo definimos así:

“Lo académico en arte es lo que ha pasado por una formación, sea el conservatorio o la universidad, entonces Música Académica sería la música de aquellos que han tenido una formación académica y que la practican con una cierta uniformidad. Música Académica es el término que aceptamos en el enfoque, pues los compositores seleccionados tienen un contexto específico que se acerca a la definición expuesta, aunque entendemos que aún el término es muy impreciso en el escenario musicológico.”⁶

Es así que el concepto engloba otros términos utilizados a lo largo de nuestro análisis como son el Teatro Lírico y la Música de Cámara.

De la misma manera en el desarrollo del análisis manejamos otros criterios o conceptos técnicos con el fin de facilitar la comprensión del proceso y de los elementos expresivos utilizados por cada compositor, es así que definimos el concepto de **Análisis musical y dramático interpretativo**, utilizado en nuestro trabajo como:

⁶Molerio, Arletí. *Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país*, Universidad de Cuenca, 2009, pág. 6



“... *diseño general del contenido narrativo resultante de los cambios cualitativos que suceden en la articulación de los diferentes planos o niveles de realización del discurso musical. Estos cambios adquieren un rol significativo porque los mismos definen los momentos climáticos de fuerte carácter e intensidad expresiva, así como las etapas de lógico desarrollo dramático-estructural (exposición, nudo, desarrollo y desenlace).*”⁷

Esta definición nos permite articular a la música con el carácter interpretativo del personaje como tal, lo cual se dilucidará de manera más específica en el momento del análisis, siendo este nuestro objetivo.

Por otra parte y continuando con la descripción de terminologías, cabe destacar la utilización del término de **Bel canto**, al cual nos referimos como una escuela de técnica vocal, y que utilizaremos en el momento mismo de la interpretación de las obras, (en especial a las obras del compositor Gaetano Donizetti, sin encasillar dicha técnica en este repertorio, sino que, nos servirá de referencia para la aplicación de la mencionada técnica en las obras de manera general). Es de este modo que definimos al **Bel canto** como:

“...*el bel canto busca la perfecta producción del legato a lo largo de todo el registro vocal, como también el desarrollo de elementos virtuosísticos como la coloratura, el trino, la brillantez de los agudos y sobreagudos y el manejo perfecto de la respiración.*”⁸

De esta forma hemos tratado los conceptos que en el desarrollo del trabajo nos serán de gran utilidad. Es un objetivo el poder transmitir en la interpretación artística y teórica aquellos términos, técnicas y/o conceptos utilizados. Los diferentes estilos, épocas, compositores y géneros que este proyecto expone nos exteriorizarán una gran gama de posibilidades interpretativas tanto dramáticas como musicales.

⁷ Entrevista realizada por Iván César Morales Flores a Louis Aguirre. *Ebbo: del rito al simulacro*, en Boletín de Música N 21 / Enero-Marzo / Revista de Música Latinoamericana y Caribeña, Casa de las Américas. La Habana Año 2008.

⁸ Triana, José María. *El libro de la ópera*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 506.

1.4 Análisis crítico de las fuentes consultadas.

En el estudio y análisis de las obras requerimos en muchos de los casos herramientas como libros, videos, discos, etc., que nos ayuden y posibiliten nuevos criterios, es por esta razón, que en el trabajo, tratándose de un análisis interpretativo, realizamos una investigación abordando ejecuciones de diferentes cantantes, de los cuales detallamos algunos comportamientos significativos que resultan de gran utilidad para crear un criterio holístico eficaz de las obras seleccionadas.

Se han escogido cantantes de alto nivel vocal interpretativo y escénico, para de esta forma absorber criterios y recrear una interpretación propia, obteniendo por ende un resultado original.

A continuación el siguiente cuadro expone algunos ejemplos de la selección de criterios investigados en el trabajo:

CUADRO DE REFERENCIAS INTERPRETATIVAS		
OBRA	INTÉRPRETE	CARACTERÍSTICAS
<p>“COME SCOGLIO”, DE LA ÓPERA COSI FAN TUTTE DE W.A. MOZART.</p>	<p>RENEE FLEMING, Soprano CD, <i>DECCA/BY REQUEST/TRACK 4</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> -Destaca el manejo de la dinámica y el carácter de la obra. -Línea de canto sin cambios de ubicación. -La afinación en las agilidades es muy exacta.
	<p>AMANDA ROOCROFT, Soprano DVD, <i>ARCHIV/JOHN ELIOT GARDINER/TRACK 31.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> -Utiliza variaciones propias del estilo y la época. -Mucha claridad en las coloraturas. -Su línea de canto se mantiene a pesar de los grandes saltos interválicos. -Su carácter interpretativo es muy dramático y convincente.



	MIAH PERSSON, Soprano <i>DISPONIBLE EN:</i> http://www.youtube.com/watch?v=Gqz4K5ORSM	-Las coloraturas son muy claras. -La pronunciación de los textos es muy clara. -Utiliza recursos de agógica lo cual ayuda al carácter del personaje.
“ME LLAMAN LA PRIMOROSA”, DE LA ZARZUELA EL BARBERO DE SEVILLA DE G. GIMÉNEZ.	EGLISE GUTIERREZ, Soprano <i>DISPONIBLE EN:</i> http://www.youtube.com/watch?v=W_WDXwIAsrs&feature=related	-Se destaca un dominio de la dinámica. -Precisión en las coloraturas. -Se muestra que el carácter del personaje, es de mucha seguridad.
	MA. ALEIDA RODRIGUEZ, Soprano <i>DISPONIBLE EN:</i> http://www.youtube.com/watch?v=kX58WcQBRQc	-La pronunciación de los textos es muy clara. -Tiene gran precisión en las coloraturas y agilidades. -Se destaca el carácter coqueto del personaje.
	MARIOLA CANTARERO, Soprano <i>DISPONIBLE EN:</i> http://www.youtube.com/watch?v=TvmJH-vDOal	-En su interpretación destaca el carácter picaresco. -La claridad en las coloraturas.
“EL ALMA EN LOS LABIOS” PASILLO ECUATORIANO DE FRANCISCO PAREDES HERRERA	JULIO JARAMILLO, Cantante popular <i>DISPONIBLE EN:</i> http://www.youtube.com/watch?v=wU-YR2PGBk8	-Versión tradicional. -Mucho sentimiento y expresividad en la interpretación. -Pronunciación clara del texto.
	ALEXANDRA CABANILLA, Cantante Popular <i>DISPONIBLE EN:</i> http://www.youtube.com/watch?v=4AZzF4mzbtE	-Versión moderna. -Cambios de tiempo y uso de dinámicas. -Interpretación muy expresiva en relación al texto.

De la misma manera se manejan fuentes como enciclopedias, páginas de internet, diccionarios, artículos, etc., las cuales serán citadas en la bibliografía general.

Es necesario resaltar algunos ejemplos como los que se indican en el siguiente cuadro:

CUADRO DE REFERENCIAS BIBILOGRÁFICAS



NOMBRE	TIPO DE TEXTO	CARACTERÍSTICAS
EL LIBRO DE ÓPERA, José María Triana. Editorial Alianza.	LIBRO	Este libro nos proporciona información básica sobre argumentos, fechas de estrenos, personajes, libretistas de más de 100 óperas y zarzuelas de diversos compositores y épocas.
ÓPERA Auditórium, Editorial Planeta.	DICCIONARIO DE MÚSICA	Este diccionario nos facilitará conceptos de terminologías utilizadas en el desarrollo del análisis.
HISTORIA DE LA MÚSICA, Edición Espasa Calpe S.A.	ENCICLOPEDIA	En esta enciclopedia podremos encontrar reseñas, biografías de compositores, épocas de la historia de la música en general expuestas en orden cronológico. Esto nos ayudará a entender mejor el contexto histórico de cada obra.

Como se demuestra, para llegar a conformar un criterio analítico se ha revisado y articulado fuentes bibliográficas auditivas, visuales y textuales.



CAPITULO II

- ENFOQUE PRELIMINAR Y CONCEPTUALIZACIÓN DE LOS GÉNEROS RELACIONADOS CON EL ANÁLISIS PROPUESTO.

2.1 Acercamiento a la conceptualización del género operístico a través de la historia y su estado actual.

La Ópera a lo largo de su historia se ha comportado como un género complejo, interconectando heterogéneos recursos, musicales, teatrales, y artísticos en general. Desde su nacimiento se ha desarrollado en diversas direcciones, que han destacado en muchos casos la brillantez de los cantantes, la interrelación instrumental y vocal con distintos tipos de enfoques, la estructura formal, y la escenografía por mencionar algunos de los aspectos.

En el siglo XVII la ópera era considerada, fundamentalmente una forma literaria, siendo la música apenas un elemento musical añadido. Claudio Monteverdi fue uno de los primeros compositores de la historia de la Ópera. Él marcó la transición entre la tradición polifónica y madrigalista del siglo XVI y el nacimiento del drama lírico y de la Ópera en el siglo XVII. Es la figura más importante entre la música del Renacimiento y del Barroco dentro del género vocal. A su muerte, en el 1643, la condición social de la ópera estaba cambiando, convirtiéndose en un espectáculo musical dramático para el público en general.

Es en la época barroca donde nace la ópera cómica, “*commedia*”, en este marco los personajes dejaron de ser rígidas figuras estereotipadas. La Ópera bufa aportó al teatro musical una mirada introspectiva en la naturaleza humana, con sus debilidades, frustraciones y conflictos. La Ópera seria, por su parte, nació como una forma de cambiar los gustos extravagantes de la Ópera barroca, por algo más natural y original. Parte de esta reforma estuvo en



manos de Christoph Willibald von Gluck, quien aporta con obras como: “*Orfeo y Eurídice*”, estrenada en 1762, “*Alceste*” en 1767 y más tarde en 1770 con “*Paride ed Elena*”, un nuevo cambio estético.

Con estas óperas realizadas todas en la misma dirección: *la Dramatización Natural*, Gluck plantea una interesante visión para la reforma de la ópera, cuyas innovaciones principales fueron:

- La música sirve a la poesía, a la expresión de los sucesos anímicos y externos.
- La música caracteriza personajes y situaciones. No es un fin en sí misma.
- La música debe ser sencilla y natural.
- Aparece el *recitativo acompañado* en sustitución del *seco* acompañado por las cuerdas.
- El Coro se integra a la acción argumental.
- El Ballet también toma parte activa así como el Coro.
- La *obertura* hace referencia a la acción del argumento.
- No deben existir estilos nacionales, la música ha de ser internacional.

Gluck logró un gran éxito al situar el drama por encima de la música, lo cual afectó la historia de la ópera directa e indirectamente.

Otro representante del género es Wolfgang Amadeus Mozart quien gracias a su dominio técnico es considerado un verdadero modelo. Recibió la influencia de la ópera italiana, de la música francesa y la alemana. Sus innovaciones quedaron como un hito en la historia de la música: en la ópera elevó el rango de la participación femenina y cuidó los aportes orquestales y vocales, así también combinó un magnífico sentido del drama, armonía, melodía, y contrapunto para componer una serie de obras, que hoy están entre las más interpretadas, como ejemplo tenemos “*Così fan tutte*”, “*Le nozze di Figaro*”, “*Don Giovanni*”, “*La flauta mágica*”, entre muchas otras todas ellas dotadas de una técnica depuradísima y una muy lograda expresividad.



Con Beethoven se imbricó el texto y la música al punto de crear una obra que estuviera muy cercana al discurso. Beethoven a pesar de su poca producción estableció la Ópera dentro del Romanticismo alemán, oponiéndose a la dominación del *Bel canto* italiano, que no se puede dejar de mencionar, ya que sin duda ha sido de gran aporte en la historia de la ópera, con compositores como Rossini, Bellini, Donizetti.

Por otro lado Richard Wagner se inclinó hacia una interpretación libre de la historia en la obra dramática y se reconcilió con las convenciones de la comedia. Fue un apasionado defensor de la ópera nacional alemana frente a las influencias extranjeras que amenazaban la producción del género en su país. Aspiraba a que la ópera alemana alcanzara el mismo nivel de la italiana y la francesa y logró estos propósitos hasta tal punto que sus aportes en la concepción del espectáculo dramático-musical en el que logro convertir la ópera revolucionaron el arte musical definitivamente. Los aportes de Wagner trascendieron la ópera para acoplarse a la armonía y orquestación. Entre sus óperas más importantes tenemos: "*Tristán e Isolda*", "*Parsifal*", "*El anillo de los Nibelungos*", entre otras.

En cuanto a la música del siglo XX presenta una gran variedad de corrientes o estilos musicales. Los principios más sólidos son desconocidos, las audacias más extravagantes son intentadas y las escuelas más diversas conviven sin problemas. Al mismo tiempo que los grandes medios de difusión alcanzan a todos los públicos, algunos compositores se alejan de estos y se refugian en ámbitos creativos cerrados, comprensibles y apreciables sólo para grupos de iniciados y otros utilizan estos medios como herramienta compositiva.

Si se trata de destacar los elementos más importantes de este proceso, cabría señalar dos: la ruptura del tonalismo y la invención de formas cada vez más tecnificadas y refinadas de hacer y escuchar música. La radio, el fonógrafo, la perfecta reproducción musical que permite un toca disco moderno, la televisión, etc., son medios que han permitido fijar y difundir la creación musical hasta extremos impensables unos pocos años antes. Por otra parte, la

ruptura de la tradición tonal ha abierto a la música caminos insólitos, e insospechados.

Se encuentran en el siglo XX los últimos brotes del romanticismo y del nacionalismo, la preocupación por reflejar la realidad provoca el movimiento verista en la ópera italiana, la llamada escuela de Viena rompe con toda la tradición anterior y crea el dodecafonismo y la música atonal. Este camino, discutido apasionadamente en un principio, es seguido luego por casi todos los compositores contemporáneos.

Como manifestamos a través de la historia, el género operístico ha seguido un proceso en el cual han existido diversas manifestaciones que han ido de acorde a la época en la cual se desarrollan. Al hablar de la Ópera no podemos dejar de mencionar los distintos períodos como el Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Post-romanticismo, Siglo XX, en el cuadro que se expone a continuación realizamos un resumen con alguno de los ejemplos más representativos:

TABLA DE RESUMEN DE HISTORIA DE LA ÓPERA			
Período	Categoría	Compositores Importantes	Ejemplos de Óperas
BARROCO	Ópera seria	Monteverdi Purcell Händel	Orfeo Dido y Eneas Rinaldo
	Ópera Buffa	Pergolesi	La Serva Padrona
CLASICISMO	Ópera Seria	Gluck Mozart	Alceste Idomeneo Re di Creta
	Ópera Buffa	Mozart	*Cosi fan tutte
	Singspiel	Haydn Mozart	Filemón y Baucis La Flauta Mágica
ROMÁNTISIMO	Melodrama Trágico	Donizetti	Lucia di Lamermore
	Ópera Bufo	Donizetti Rossini	*El elixir de amor La Cenerentola
	Ópera Seria	Bellini Donizetti Rossini	I Puritani Lucrecia Borgia Semiramide
	Ópera Semiseria	Rossini	La donna del lago
	Ópera Comique	Bizet	Carmen
	Grand Ópera	Verdi	Aida
	Singspiel	Weber	El Caballero de la Rosa.
	Verismo	Mascagni	Cavalleria Rusticana



<i>POSTROMÁNTISISMO</i>	Ópera Ballet Arte Total	Gounod Wagner	Fausto Parsifal
<i>SIGLO XX</i>	Ópera	Rimsky Korsakov Glinka Smetana Strauss Tchaikovsky	El gallo de oro Ruslan y Ludmila La novia vendida Salome La dama de Picas ⁹

*** Ubicación de las óperas que serán parte nuestro análisis.**

El *teatro total*, utilizando todos los avances tecnológicos existentes, es lo que predomina al igual que el uso de cualquier estilo ya sea romántico, dodecafónico, serialista, o bel canto. Se le da rienda suelta a muchas tendencias diferentes.

La tensión entre el público conservador y el teatro musical actual, poco a poco se va reduciendo y se disipa esta distancia poniendo al alcance de todos obras diversas, presentando nuevas manifestaciones teatrales musicales.

La ópera es algo de lo que aún hay mucho que decir y hacer en cuanto a composición e interpretación y está muy lejos convertirse en un arte olvidado.

Podemos concluir que la ópera no es un espejo de la vida, ni un intento por resumir canto, música instrumental, drama, texto, baile, luz, escenografía, todas las óperas aún las no muy atractivas para el público en general, reflejan un periodo histórico importante, pues cada vez que se abre el telón podemos disfrutar de un momento cultural que cobra vida y nos introduce en lo cómico, dramático, trágico realista o idealista. Es la historia de la ópera, una eterna interacción de ilusiones y realismo, tragedia y comedia, simplicidad y complicación.

⁹ Estos son algunos ejemplos que a mi criterio considero importantes dentro de la historia de la música.



2.2 Panorama de la Zarzuela Española.

Ya que nos interesa hablar de Zarzuela, es conveniente recordar antes su concepto y características. La Zarzuela suele ser definida como una composición dramática española en la que alternan los fragmentos hablados y los cantados. En ella se introducen piezas musicales netamente hispanas, como: Boleros, Pasodobles, Jotas, Seguidillas, Sevillanas, Fandangos, Soleas, Farrucas, Pasacalles, abundando en algunas de ellas ritmos foráneos como: Valses, Polcas, Mazurcas, Tangos, Gavotas, etc.

La Zarzuela se caracteriza por la utilización en la letra y en la música de temas populares, dirigidos al pueblo, y esta es una de las razones de la gran aceptación que el “género chico” tuvo en la población española del momento. Esta vieja forma nace a comienzos del barroco español, con las obras “*El laurel de Apolo*” (1658) de Calderón y “*Alfeo y Aretusa*” (1674) de Juan Bautista Diamante, y con esa denominación naturalista cuyo origen todos conocemos: Zarzuela, como el palacio con tal nombre.

Este género inicia una historia nueva en la década de los cuarenta del siglo XIX con la obra en dos actos “*Colegialas y soldados*” de Piña y Lumbreras como libretistas y música de Rafael Hernando. Nos referimos a nueva historia porque la relación entre ambas Zarzuelas ya sólo está en el nombre. El concepto que da origen a la Zarzuela del XIX es muy diferente.

A mediados del XVIII, la Zarzuela, que había tenido un intento de restauración con Ramón de la Cruz, se extingue por completo como género a comienzos de los ochenta siendo sustituida por la Tonadilla (pieza teatral breve, generalmente con una sola escena), más fácil de componer y de renovar, con música más sencilla y popular. Posteriormente, durante los seis primeros años del siglo XIX, surgió la opereta, otra especie de Zarzuela, traducida del francés o del italiano, en uno o dos actos, pero tampoco tuvo fortuna ya que la gran protagonista del momento era la ópera italiana, que llena los treinta primeros años del XIX, periodo central del bel canto.



Hacia 1849-50 puede hablarse de un intento de restauración del teatro musical español en torno a la Zarzuela, debido al nacimiento de una nueva clase de ciudadanos con conocimiento de la cultura, para apreciar un teatro lírico de carácter nacional y que va viendo la necesidad de crear una lírica en lengua castellana. “*El duende*” de Hernando (1849) marca el primer gran éxito de la nueva Zarzuela y teóricamente puede considerarse la obra de ruptura con el pasado. En esta fecha es cuando se inicia el espíritu restaurador de la nueva Zarzuela, y los autores que dan vida al género en los siguientes veinte años hasta la llegada del Género Chico son Oudrid, Gaztambide, Barbieri, Inzenga, Arrieta y Hernando.

En torno a ellos nace la conciencia de crear un Teatro Nacional y una “música nacional”. Sobre todo la obra de Barbieri, en tres actos, “*Jugar con fuego*” (1851) marca el modelo de la nueva Zarzuela o Zarzuela Grande. La música de estas Zarzuelas estaba muy influenciada por el estilo y las melodías de las óperas italianas y francesas, con las que en cierto modo trataba de competir, aunque los compositores desde el principio intentaron otorgarles características españolas, utilizando algunos elementos de la tradición española popular. Los libretos en muchos casos eran traspasados de textos extranjeros (sobre todo franceses) a ambientes españoles, a veces la acción se situaba en otros países y a menudo se usaban argumentos históricos.

La historia del repertorio lírico zarzuelístico en esta llamada nueva época, podríamos estructurarlo a grandes rasgos de la siguiente forma:

- Primer periodo: desde 1849 al 1868, en que comienza el Género Chico.
- Segundo periodo: desde 1868 al 1900, periodo de auge del género.
- Tercer periodo: desde 1900 a 1936, periodo de decadencia y revitalización de otras variantes como son el *Género Infimo*, *la Opereta*.

Es a finales de los setenta cuando el “género chico”, hasta entonces sólo teatral, incorpora la música, con el fin de vender mejor el producto. Su origen inspirador además de la zarzuela grande, también lo es el teatro literario, el



teatro bufo de Arderius y el Café Teatro Concierto. Como mencionamos anteriormente, la música de estas obras se basaba en el folklore español, sobre todo el manchego-andaluz, con utilización de Seguidillas, Sevillanas, Jotas, Fandangos, Boleros, Guajiras, Farrucas, Soleas, Pasacalles, Habaneras, y en la captación de bailes extranjeros como el “Chotis”, el Vals, el Tango, la Mazurca, la Gavota, la Polka, etc. Esta es una de las razones de la gran aceptación que el “género chico” tuvo en el pueblo.

Algunos de los compositores que se destacaron en el “género chico” fueron Fernández Caballero¹⁰, Tomás Bretón¹¹, Gerónimo Giménez¹², Amadeo Vives¹³, Federico Chueca¹⁴, etc. Entre los libretistas, que divertieron tanto al público con sus ocurrencias, citaremos a Ricardo de la Vega, Felipe Pérez y González, Miguel Ramos Carrión, Julián Romea, Antonio Paso, por mencionar algunos

2.3 Compendio de la historia del Teatro lírico en el Ecuador.

Para la mayoría del público, el canto lírico constituye una actividad que apenas comienza su desarrollo en el país. En este sentido la programación de espectáculos de Ópera o Zarzuelas en las principales ciudades del país se percibe como algo absolutamente nuevo. Sin embargo, esta actividad tuvo un auge anterior a comienzos del siglo XX, y especialmente entre las décadas de 1920 y 1930, de la mano de grandes compañías extranjeras -sobre todo italianas y españolas-, pero también de músicos y cantantes ecuatorianos

¹⁰ **Manuel Fernández Caballero** (1835-1906), fue un famoso compositor español de zarzuelas del siglo XIX, siendo hoy la más conocida *Gigantes y cabezudos* (1899).

¹¹ **Tomás Bretón y Hernández**, (1850-1923), compositor español. Destacan sus obras *Los dos caminos*, *El viaje de Europa*, entre otras.

¹² **Gerónimo Giménez y Bellido** (1852-1923) fue un compositor y director de orquesta español. Se dedicó fundamentalmente a la composición de zarzuelas, dejando títulos destacados en el repertorio como *La tempranica* o *Las bodas de Luis Alonso*.

¹³ **Amadeo Vives** (1871-1932), Compositor español de óperas, operetas y zarzuelas, que destacó especialmente por estas últimas, en particular por *Maruxa*, *Bohemios* y *Doña Francisquita*, consideradas entre las obras cumbre del género.

¹⁴ **Federico Chueca y Robres** (1846-1908), compositor español autor de *La Gran Vía* (1886).



surgidos del Conservatorio Nacional de Música, fundado a fines del XIX por Gabriel García Moreno.

Cabe anotar algunas de las compañías más importantes que visitaron nuestro país y que dieron la pauta para la creación más adelante de compañías propias que conformarían la historia de la lírica nacional ecuatoriana.

Hasta 1886 Quito carecía de un teatro, de manera que los actos culturales se daban en los salones de los colegios, y si esto no era posible, las compañías visitantes contrataban un empresario que hiciera fabricar un teatro provisional. Es así que la primera compañía en visitar el país sería la **Compañía Dramática y de Zarzuela**, dirigida por Lumbardo Gómez, quien representaría obras como “*El Pelayo de Quintana*”, “*¿Quién es ella?*”, “*El Bretón de los Herreros*” entre otros.

Otra de las compañías es **La Compañía Ferreti**, quienes también en un teatro improvisado y construido en el terreno del convento de las monjas de la concepción ofrecieron funciones en Quito. Esta compañía estaba compuesta por un tenor, una tiple, una soprano, una contralto, un barítono y un bajo, director y un cuerpo de coristas. Sería la compañía más numerosa que había visitado la capital.

En el período comprendido entre 1882 y 1885 Ignacio de Veintimilla¹⁵ realizaría una obra importante y perdurable para la cultura artística del país y fue la construcción del Teatro Nacional Sucre en 1880, (El teatro fue construido en un matadero utilizado por los españoles para su alimentación que luego paso a ser una plaza de toros) pero por motivos que se desconocen la obra se detuvo en 1883, quedando prorrogada la entrega del teatro para 1886 y es así que el 25 de noviembre de 1886 se realizó la inauguración del prestigioso escenario, esto dio la pauta para que más compañías lleguen al Ecuador y vaya creciendo la corriente del Teatro lírico en el país.

¹⁵ Militar y político ecuatoriano nacido en Quito el 31 de julio de 1828, murió el 19 de julio de 1908. En 1878 fue electo Presidente Constitucional de la República por cuatro años.



El 22 de Septiembre de 1886, se daría a conocer la llegada de Julián Saavedra gerente de la **Compañía de Zarzuelas Españolas Jarques**, con quien se hizo arreglos para que la famosa compañía estrenara nuestro elegante teatro. El repertorio de la compañía incluía obras como: “*Sueños de Oro*”, “*San Franco de Sena*”, “*La tempestad*”, “*La Traviata*”, “*El anillo de Hierro y la gallina ciega*”.

La Compañía Fernández-Riglos debutó el 14 de julio de 1900 con la obra “*Jugar con fuego*”, dedicada al Presidente de la república, el General Eloy Alfaro. Quienes pusieron también en escena el 26 de junio del mismo año la ópera “*La Traviata*” de Verdi que contó con mucho éxito según la crítica capitalina. La compañía estuvo integrada por las señoras Ruiz, Pito, López, Madorrel y García, que ofrecieron una temporada que duro hasta noviembre de ese año con un repertorio de género “chico” y “grande” que incluía entre otras “*Marina*”, “*La viejecita*”, “*La mascota*”, “*La tempestad*”.

El 10 de febrero de 1904, el ministro de gobierno realizó un contrato con el señor Mario Lambardi, representante de **La Compañía Lambardi**, esta compañía italiana ofreció cuatro funciones por semana. Las obras puestas en escena fueron: “*Aida*”, “*La Boheme*”, “*Tosca*”, “*Rigoletto*,” “*Un baile de máscaras*”, “*Manon*” y “*El Trovador*”.

Algunos años después por el centenario del primer grito de la independencia el 24 de noviembre de 1908, el gobierno ecuatoriano hizo un contrato con **La Compañía de Ópera Marcelli**, quienes el 12 de agosto hizo su debut en el Teatro Sucre con la ópera “*La Boheme*”. Las óperas presentadas por la compañía fueron: “*La Boheme*”, “*Rigoletto*”, “*Lucia de Lamermoor*”, “*Tosca*”, “*El barbero de Sevilla*”, “*Carmen*”, “*Gioconda*” y “*Fedora*”.

La Compañía Bracale llega al Ecuador el 24 de septiembre de 1921. De ella formaban parte personajes importantes de la lírica mundial como Enrico Caruso, y la soprano Rosina Storchio quien estrenó en La Scala de Milán (uno



de los teatros más importantes del mundo) la ópera “*Madame Buterfly*”. La temporada que estuvo en el país fue corta ya que presentaron solamente cinco funciones: “*El Trovador*”, “*Manon*”, “*Madame Buterfly*”, “*Rigoletto*” y “*Tosca*”, pero fue una de la visitas más trascendente en la lírica ecuatoriana, por la trayectoria de la misma.¹⁶

Los años de 1923 y 1925 comparados con la gran actividad de 1922 fueron muy pasivos. Las compañías que llegaron a Quito ofrecieron temporadas cortas con un repertorio que solo incluía obras ligeras. En estos años distinguidos músicos ecuatorianos proporcionaron motivo de alegría a la comunidad musical del país: Sixto María Durán fue noticia en el extranjero cuando en diciembre de 1923 entregó a la banda del ejército de Washington un arreglo de su composición, “*Berceuse*”. En el mes de febrero de este mismo año Belisario Peña fue aceptado para ingresar en el Conservatorio Giuseppe Verdi, indicándose que se trataba de un caso excepcional ya que por las grandes capacidades técnicas de los aspirantes fueron aceptados solo cuatro, tres de ellos eminentes músicos europeos y además nuestro compatriota.

Para el Conservatorio de Música el final de 1922 e inicios de 1923 constituyeron un periodo crítico, ya que no contaba con un director y tenía muchos problemas económicos. Varias peticiones de parte de la ciudadanía se presentaron con el propósito de solicitar como posibles rectores a Sixto María Durán o algún músico europeo. Finalmente en el mes de agosto de ese año, Sixto María Durán toma a su cargo la dirección del Conservatorio. Sin embargo los problemas económicos no variaron mucho pero a pesar de las dificultades el Conservatorio Nacional de Música continuó ofreciendo sus conciertos a la ciudadanía, es así que en agosto de 1923 se ofreció un concierto realizado por los alumnos de la profesora Charlotte de López, destacándose la señorita María Victoria Aguilera, con la interpretación del aria de Salome de la ópera “*Herodias*” de Massenet, con acompañamiento de orquesta y el señor Luis Humberto Salgado en la dirección.

¹⁶ YÁNEZ, Nancy. “*Memorias de la Lírica en Quito*”. Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito, 2005. CALPE S.A., 2001, Tomo I.



Debido al influjo de las compañías extranjeras , se fomentó el deseo de establecer el teatro nacional que contara con una compañía nacional propia, es así que Imelda Correa fue una de las pioneras en la lírica nacional siendo aceptada por el maestro Trueba como contralto solista en su clase de canto. En opinión de Segundo Luis Moreno otros de los impulsores fueron Luis Carrillo y María Victoria Aguilera (estudiante de canto y declamación que llegaría a constituirse en la primera actriz del Ecuador).

La compañía estuvo formada por los alumnos del conservatorio y principalmente por alumnos de canto y declamación de los maestros Trueba y Reboredo, quienes asumían la mayoría de los papeles principales. El elenco estaba constituido por treinta y cinco integrantes entre otros, los siguientes: Hortensia Proaño, María Fasciola, María Victoria Aguilera, Imelda Correa, Humberto Estrella, Antonio Aguilera, Humberto Dorado, Julio Espinoza, Antonio Bedoya y Juan Aguilera. El debut de la compañía se realizó el día sábado 10 de julio de 1926 en el Teatro Sucre con una función de variedades que incluyo fragmentos de Zarzuelas, Operetas y arias de ópera. La acogida que tuvo la compañía fue muy grande por lo que la ciudadanía solicito funciones matutinas.

Más adelante esta compañía se reorganizó tomando el nombre de su primera actriz. Formaban parte de esta compañía los señores Alfonso Mena Camaño y Federico Paz. Durante algunos meses la compañía realizó los ensayos en el conservatorio, teniendo como pianista correpetidor a Ignacio Canelos, pero por la incomprensión del entonces director del conservatorio Dr. Sixto María Durán, los ensayos tuvieron que ser trasladados al Teatro Sucre. El debut de **La Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela María Victoria Aguilera** se realizó el 23 de octubre de 1926 en el Teatro Nacional Sucre bajo la dirección del Maestro Ignacio Canelos. Esta compañía nunca tuvo ayuda del gobierno, y todo lo que ganaba en las entradas se repartía para la tramoya, la escenografía y el vestuario, el resto se repartía entre todos. A pesar de las dificultades, esta fue la compañía nacional que mas obras puso en escena y la



que permaneció activa por mayor tiempo. Debido a problemas económicos y a egoísmos de miembros de otras compañías, que se llevan parte del personal, la compañía Aguilera no actuó más y las últimas funciones que realizó tuvieron lugar en el mes de junio de 1927.

Otras de las compañías nacionales fueron: **La Compañía de Revistas y Variedades**, la cual bajo dirección de Rafael Ramos Albuja debutó el 30 de octubre de 1926 con el sainete “*Sábado blanco*”. Hay que destacar la actuación de dos jóvenes hermanas que se convirtieron en las preferidas del público: Inés y Carlota Jaramillo conocida hasta nuestros tiempos como la reina del pasillo.

En 1926 apareció **La Nueva Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela**, que surgió el 2 de enero de 1927, y presentó la Zarzuela *La marcha de Cádiz* en dos funciones.

Entre otras de las actividades musicales destaca sin duda la presentación de fragmentos de la ópera “*Cumandá*” de Luis Humberto Salgado, uno de los compositores más significativo de la música académica ecuatoriana, así también aparecen coros como el Ciudad de Quito y Coro Casa de la Cultura Ecuatoriana. En 1956 la Orquesta Sinfónica Nacional se conformó con los músicos de la orquesta del conservatorio.

En los 60 destacan los estrenos del compositor cotacachense Carlos Caba: “*La misa danzante para cuatro voces y solistas con acompañamiento de órgano*”; “*La Zarzuela Noche de Navidad*” y “*La Misa con temas vernáculos*”, todas estrenadas en la Plaza San Francisco. En el mismo lugar el coro Madrigal estrenó “*La Misa Andina No.2*”.

En abril de 1968 se presentó el “*Mesías*” de Haendel, y el conjunto lírico de la casa de la cultura del Guayas presentó en el Teatro Sucre la Zarzuela “*Luisa Fernanda*”.



Bajo la dirección de Gerardo Guevara se formó el coro de la Universidad Central en 1972, este coro no solo interpretó música en los teatros, sino que enfocó sus presentaciones hacia la comunidad. Dos años más tarde se funda el coro del Banco Central del Ecuador.

Un importante estreno del compositor Gerardo Guevara tuvo lugar en el Teatro Sucre: La cantata "*Cuernos de la Tierra*" en 1971, en 1972 estrenan "*Canto por la Paz*". Al asumir Guevara la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional dio énfasis al género vocal y realizó algunos conciertos y galas líricas, como: el "*Mesías*" de Haendel, el "*Stabat Mater*" de Pergolesi, el "*Magnificat*" de Bach y la "*Novena Sinfonía*" de Beethoven.

Desde finales de los años sesentas y toda la década de los setenta son frecuentes los recitales ofrecidos por los cantantes Beatriz Parra, Galo Cárdenas, María Niles, Hernán Tamayo, Oswaldo Galarza, Pancho Piedra, Piedad y Dalia Veloz.

Destacaremos también las actividades de la maestra chilena Blanca Hauser, quien vino al país en 1977, realizó una fructífera labor docente como profesora del Conservatorio Nacional y presentó varios recitales con sus discípulos, quienes se dedicaron al canto lírico profesionalmente a nivel nacional e internacional.

Los años ochenta fueron generosos en la actividad lírica los estrenos más importantes fueron la ópera "*Los tres centavos*" de Kurt Weill, el "*Réquiem*" de Mozart, el "*Réquiem*" de Cimarosa, "*Los Valses de amor y cantos gitanos*" de Brahms. En estos años se conforman también los coros Camerata, IESS, Pichincha, Mixto Ciudad de Quito y el grupo Madrigalista Corte D'amore.

La pianista chilena María Noreno impulsó el género Oratorio, estrenando obras como "*La pasión según San Mateo*" de Bach, el "*Réquiem*" de Mozart, el "*Magnificat*" de Bach, "*Liebeslieder Waltzer*" de Brahms.



Las iglesias del casco colonial como la Catedral, San Agustín, la Merced fueron los escenarios. Creada la Orquesta Sinfónica juvenil entra en la actividad lírica.

Aparte de los ya mencionados otra importante generación de cantantes de la escena lírica como: Astrid Achi, Juan Borja, Nancy Yáñez y Carmen Alonso, son quienes han aparecido con mayor frecuencia desde los últimos años de la década del ochenta y todos los noventa en una nutrida actividad lírica liderada y dirigida por el entonces titular de la Orquesta Sinfónica Nacional el maestro Álvaro Manzano.

Tras haber realizado una mirada a la actividad lírica ecuatoriana, es necesario también mencionar que en los últimos diez años se retoma una importante actividad en el país, gracias al maestro Javier Andrade Córdova, importante investigador y cultor de la lírica ecuatoriana, quien crea en la ciudad de Quito la Compañía Lírica bajo el aval de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Ha puesto en escena no solo nombres importantes del género operístico a nivel mundial como *“La Flauta Mágica”*, *“Il Campanello”* o la *“Serva Padrona”* por poner unos ejemplos, sino que ha llevado a escena a compositores ecuatorianos que han sido olvidados y de quienes su obra merece ser conocida y disfrutada, destacan ejemplos como: Primera puesta en escena y estreno mundial de la ópera *“Manuela y Bolívar”* del compositor ecuatoriano Diego Luzuriaga en el Teatro Sucre en el año 2006, Estreno Mundial de la Opereta completa *“Ensueños de Amor”* de Luis H. Salgado, obra olvidada por más de ocho décadas. Así también entre sus proyectos más destacados encontramos la primera producción de ópera con elenco cuencano de la ópera *“El Elixir de amor”* de G. Donizeti, con el apoyo de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, constituyendo un hecho histórico en la ciudad.

Un género que apasiona y que en nuestro país está tomando fuerza gracias a la nueva generación de jóvenes valores que han apostado por la lírica



ecuatoriana, que creen que es posible crear y mantener una tradición propia y que lo están demostrando en escena.

2.4 El Escenario del Musical en el Siglo XX.

Se desarrolló ampliamente en la cultura anglosajona mucho antes que en Estados Unidos aunque en la actualidad ha tenido un éxito inédito sobre todo en la ciudad de New York. Es una forma que combina musicalización, canción, diálogo y baile, que ha sido representada en grandes escenarios, como los Teatros de *West End* en Londres o en *Broadway* en Nueva York.

El musical remonta sus orígenes a varias fuentes teatrales del siglo IX, incluida la opereta, la ópera cómica, la Comedia musical, la pantomima, el *minstrel show*, el vodevil y el género burlesco.

Es una producción representativa en la que se integran en una trama emocional, canciones y bailes, acompañamientos instrumentales e interludios. Este género renació como se conoce hoy en día en la Europa del siglo XI como una variante de la opereta, aunque en los diferentes países existía teatro musical con heterogéneos estilos: Zarzuela, género chico y Comedia musical en España, ópera cómica y Music Hall en Inglaterra y opereta en Francia. Mucho después, durante la primera mitad del siglo XX, se desarrolló en Estados Unidos, país donde ha registrado su máximo desarrollo.

El musical moderno se desarrolló por tipos, desde el Show Boat (El barco-espectáculo, 1927), hasta las fantasías de jazz de la década de 1930, y los musicales dramáticos de la de 1940 como "*Oklahoma*" (1943), "*Carouse*"



(1945) y “*South Pacific*” (1949). En las décadas de 1960 y 1970 la subida de los costos de producción y salariales apagaron grandes teatros, mientras que proliferaban pequeñas compañías experimentales no comerciales conocidas como el 'off-Broadway' y 'off-off Broadway'.

Hoy día, es fácil encontrar obras nuevas en los auténticos teatros de Broadway, cuyos espectáculos principalmente se centran en el musical británico, las reposiciones o alguna representación para estrellas consagradas.

Últimamente han aparecido espectáculos musicales con canciones de grupos famosos con tintes de teatro musical como “*Hoy no me puedo levantar*” (con canciones del grupo Mecano), “*Mamma Mia!*” (grupo ABBA) y “*We will rock you*” (Queen), que no pueden considerarse estrictamente musicales, puesto que las canciones no se han compuesto para este fin, sino a la inversa. Un ejemplo de teatro musical clásico en España sería sin embargo “*A*”, de Nacho Cano, pues las canciones se escribieron expresamente para ese musical.

Broadway, una de las calles comerciales más importantes de la ciudad de Nueva York, se extiende siguiendo un eje norte-sur. Desde la década de 1980, la ciudad de Nueva York ha intentado que se produzca un nuevo resurgir de la actividad teatral en el distrito de Broadway. También tienen su sede en Broadway el Centro Lincoln para las Artes Escénicas y la Universidad de Columbia donde se preparan también los actores de esta disciplina teatral.

Centenares de obras se han presentadas en esta calle, comedias musicales clásicas como: *Gypsy*, *Sweet Charity*, *Hello dolly*, *Annie*, *A Chorus Line*, *Godspell*, *Dreamgirls*, en la década de los 80's, así como éxitos rotundos como las obras de Andrew Lloyd Weber que atravesaron océanos para presentarse en el equivalente al West End británico, como lo son *Cats*, *El Fantasma de la Opera*, *Evita*, *Starlight Express*, *Sunset Boulevard*.

Dentro de este género se pueden destacar obras de compositores como: Jerome Kern, Leonard Bernstein, Bertold Brecht, Andrew Lloyd Webber, a continuación algunos ejemplos:



- *Mamma Mia!*
- *Show Boat*
- *West Side Story*
- *La ópera de los tres centavos*
- *El hombre de La Mancha*
- *El rey y yo (musical)*
- *My Fair Lady*
- *Evita (musical)*
- *La Bella y la Bestia*
- *El Fantasma de la Ópera*
- *Chicago*
- *Grease*
- *Wicked*
- *Los miserables*
- *In The Heights*
- *Fame,*
- *Cats,*
- *Hairspray*
- *El mago de Oz*
- *Jesucristo Superstar*
- *Spring Awakening*
- *Dreamgirls*
- *Irene el murciélago que quería volar*
- *El fantasma Raquel y el cerdo de la ópera*
- *El pez que quería salir a la superficie*
- *La cebra y Sandra*



Los musicales han salido de su ámbito anglosajón original y se han exportado y adaptado a países del todo el mundo donde la tradición del teatro lírico ya existía en formas como Zarzuela, Ópera, Opereta y Revista musical.

Muy recientemente varios países han empezado a crear sus musicales, sin partir de adaptaciones.

En España, en los últimos años destacan composiciones de compositores españoles como: “*Mar y cielo*” de Dagoll Dagom, “*Sancho Panza el Musical*” con música de José Luis Morán, “*La Maja de Goya*” con música de Fernando Arbex, entre otros.

Algunos de los famosos cantantes también han incursionado en este género y se han convertido en actores de musicales, como por ejemplo: Antonio Banderas , Paloma San Basilio , Camilo Sesto y Raphael, por mencionar algunos latinoamericanos.

También en Brasil cuentan con un sólido repertorio de teatro musical de los cuales se destacan, “*La Ópera del malandro*” y “*Vida y Muerte Severina*” de Joao Cabral, con la música de Chico Buarque que ha sido representada en muchos países. La obra de Anselmo Duarte “*El pagador de promesas*” que fue llevada al cine.

La más conocida comedia musical chilena es “*La pérgola de las flores*” de Isidora Aguirre.

México suele poner en escena el repertorio estadounidense, debido a su cercanía geográfica, sin embargo tiene sus propias obras como “*Que plantón*”, “*Bésame mucho*”, “*Ciudad Blanca*” o “*Mentiras el Musical*”.

Cuba es un país con una tradición de comedia musical desde los sainetes del Teatro Vernáculo, ya que desde principio de siglo XX se estableció el Teatro Alhambra que permaneció presentando temporadas durante 35 años. Al igual que el Teatro Martí. El gran músico cubano Ernesto Lecuona estrenó en la década de 1930 su famosa “*María La O*”, y Gonzalo Roig, su pieza emblemática “*Cecilia Valdés*”, al igual que Rodrigo Pratts con su obra musical



“*Amalia Batista*” El teatro musical cubano ha influido al resto de los países de habla hispana, así como en la cinematografía musical de México y de Argentina. Compositores como Ernesto Lecuona, Jorge Ankerman, Gonzalo Roig o Rodrigo Prats han contribuido con sus obras al desarrollo de este género teatral.

Otro de los hechos importantes es que muchas de estas obras han sido adaptadas y se han convertido en películas, las cuales hemos podido disfrutar, a continuación hacemos referencia de algunos ejemplos sobresalientes:

- *Singin' in The Rain*
- *My Fair Lady*
- *Hairspray*
- *Evita*
- *Grease*
- *My Fair Lady*
- *El fantasma de la ópera, etc.*

Así también se presentan obras que fueron hechas exclusivamente para el cine, y que luego pasaron a ser representaciones teatrales:

- *Shrek el Musical*
- *Footloose*
- *Saturday Night Fever*
- *Flashdance*



2.5 Un panorama histórico del Pasillo como expresión nacional ecuatoriana.

El pasillo es un género musical popular, urbano y vocal, que se deriva del vals europeo y que llega a territorios ecuatorianos con las guerras independentistas a principios del siglo XIX.

Actualmente, el pasillo "clásico" o tradicional se caracteriza por el acompañamiento de guitarras y requinto, por sus textos altamente poéticos e influenciados por la poesía modernista, que tuvo su apogeo en Ecuador en la década de 1910.

Históricamente, el pasillo ha desempeñado varias funciones en la vida socio-cultural de los ecuatorianos. En sus orígenes, fue uno de los géneros musicales populares tocados por las bandas militares en las ya desaparecidas retretas de los jueves y domingos. En la segunda mitad del siglo XIX fue un baile popular que al parecer surgió en los territorios que tiempo atrás comprendían a la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Se cree que es una adaptación del vals europeo. Su nombre se puede traducir como "*baile de pasos cortos*". En la actualidad, con poquísimas excepciones, en el Ecuador solo permanece el pasillo de movimiento lento y tonalidad menor.

Es necesario anotar que el vals fue uno de los ritmos que dio configuración al pasillo, sobre todo alailable, pero es innegable el aporte que recibirían, tanto el pasillo vocal-lento como el de baile, de otras canciones y danzas propias de nuestras regiones que los impregnarían del sello y carácter nacional.

Su nombre, elocución castellana, se debe a la forma en que se bailaba este ritmo, o sea, con pasos cortos y rápidos, lo cual sugiere su origen como una danza para después consolidarse como una de las canciones románticas más populares de América Latina. Desde principios del siglo XX el pasillo se vuelve una canción cuyos textos cantan principalmente a los amores frustrados, a la melancolía, o a la ausencia de la madre muerta. Debido a que la mayor parte de los textos reflejan sentimientos de pérdida, desesperación y



nostalgia por tiempos pasados, el pasillo es conocido en Ecuador como "*la canción de la nostalgia*", "*canción del desarraigo*", o "*canción de la tristeza*".

Otros textos, sin embargo, expresan admiración por los paisajes ecuatorianos, así como por la belleza de sus mujeres y valentía de sus hombres. Estos pasillos en honor a una ciudad o a una provincia son muchas veces más conocidos y populares que los propios himnos. Tal es el caso del pasillo "*Guayaquil de mis amores*" por mencionar un ejemplo.

El pasillo no es exclusivo del Ecuador. Existen pasillos con similares características rítmicas y melódicas en Colombia y en Costa Rica. Sin embargo, a diferencia del pasillo ecuatoriano, los pasillos colombianos y costarricenses no son considerados símbolos de la identidad nacional. Su popularidad se circunscribe a una específica región geográfica.

El pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado, con versos de ocho, diez, y hasta once sílabas. Las formas binarias son más comunes, aunque también se encuentran formas tripartitas.

Estructuralmente, el pasillo tiene una fórmula rítmica específica en compás ternario que lo distingue del vals europeo. Vemos un ejemplo de los ritmos utilizados:



En lo que corresponde a su análisis musical, su estructura responde a la forma A-B-A y sus posibilidades; la introducción, si se presenta, consta comúnmente de 4, 8 o 12 compases, que generalmente están en tonalidad menor. La primera parte del pasillo se presenta también el tema en tonalidad



menor (Es importante indicar que en el anterior siglo y a principios de éste, se componían buen número de pasillos en tonalidad mayor).

La segunda parte se presenta una modulación a mayor (en los pasillos antiguos, se utilizaba como recurso, el cambio rítmico en la segunda parte, que provocaba un aparente cambio de tempo). El final o frases de final pueden presentar una armonía en *ritardando* que pertenece a la cadencia final. Los pasillos de compositores como Sixto María Durán Cárdenas, Carlos Amable Ortiz, Nicolás Abelardo Guerra, Cristóbal Ojeda y algunos otros, son de una estructura más desarrollada, con tres y cuatro partes.

Un numeroso grupo de compositores entre los que destacan Francisco Paredes Herrera, Segundo Cueva Celi, Sixto María Durán, por mencionar algunos, convierten a este género en el más representativo del acervo popular del Ecuador. Utilizan letras de los grandes poetas de la época, especialmente de los modernistas de la "*generación decapitada*" Medardo Ángel Silva, José María Egas, Arturo Borja, Ernesto Noboa, cuyos poemas han sido musicalizados y profusamente difundidos, al igual que mucho de los posmodernistas como Alfredo Gangotena, Jorge Carrera Andrade, Miguel Ángel León, Gonzalo Escudero, Abel Romeo Castillo, César Andrade y Cordero, Remigio Romero y Cordero, etc., así como otras de su propia inspiración.

Cabe mencionar a algunos de los intérpretes de la música ecuatoriana, especialmente del pasillo que resaltaron aún más al género, entre los que nombramos a: Carlota Jaramillo que es la figura de la época, por su excepcional voz y el intenso dramatismo de su interpretación. Se debe señalar también a los conjuntos orquestales de Luis Aníbal Granja, Víctor Salgado y Blacio Jr.

Más adelante llega un momento de transición: el pasillo sigue reinando pero en frontal competencia con ritmos extranjeros que incursionaron en el mercado gracias a la enorme popularidad de la radio. Cabe destacar también a intérpretes de gran trascendencia como Julio Jaramillo, quien no descoló



como compositor, pero sin lugar a dudas, es uno de los personajes más importantes y reconocidos de la música popular latinoamericana del siglo XX.

En el Ecuador el pasillo es un género que a lo largo de su historia ha sido interpretado por destacados artistas ecuatorianos que dieron fama a muchas melodías, que aún se escuchan. De esta forma sigue en vigencia como un símbolo nacional, el cual hoy en día ha tenido repercusiones en escenarios de la industria cultural con intérpretes como Juan Fernando Velasco quien ha impulsado el género convirtiéndolo en una fuente de ingresos y llevándolo a las multitudes.

La intención de este proyecto fue rendir homenaje a quienes hicieron posible que el pasillo sea parte de la identidad ecuatoriana, pero también se logró que muchos jóvenes ecuatorianos se interesen en este género musical, que por mucho tiempo fue relegado a generaciones pasadas. Pero, Juan Fernando Velasco no es el único músico ecuatoriano que le ha dado un aire nuevo al pasillo, la necesidad de revivir lo valioso de la música ecuatoriana parece ser no solo el objetivo de Velasco, sino también de otros músicos jóvenes ecuatorianos.

CAPÍTULO III

- PROPUESTA ANÁLITICA DESDE UN ENFOQUE DRAMÁTICO INTERPRETATIVO Y MUSICAL DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.

3.1 “COME SCOGLIO.../Aria de Fiordiligi. De la Ópera “Così fan tutte” de Wolfgang Amadeus Mozart. ACTO I, Tercera Escena”.

3.1.1 El Impacto del Compositor Wolfgang Amadeus Mozart dentro de la Ópera Clásica.

Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo 1756-Viena 1791).

Mozart, compositor austriaco, desarrolla su obra en la segunda mitad del siglo XVIII, época a la cual se define como Clasicismo.

Desde pequeño demostró su interés por la música y no tardaría mucho tiempo en componer su primera gran obra, la Sinfonía No. 1 en Mi bemol Mayor 1764,) a la edad de nueve años. Mozart no para de componer y escribe un extenso catálogo de música instrumental¹⁷ y vocal.

Su conexión con todas las corrientes artísticas de la época fue sin duda uno de los aspectos que lo ubica entre los compositores más universales de su tiempo. Poseía un perfecto conocimiento de los distintos géneros musicales, es así que dentro de lo lírico abordó diversos como: ópera seria, ópera bufa, dramma giocoso, lieder¹⁸, así también en el ámbito vocal compuso misas, oratorios¹⁹, motetes²⁰, cantatas²¹, música de cámara vocal.

¹⁷El catálogo de las obras instrumentales de Mozart es muy extenso, entre las cuales destacan: la Sinfonía No. 40 en Solm, Concierto para piano y orquesta “Coronación” en ReM, Cuarteto de cuerdas en SolM, Fantasía en Fa para órgano mecánico, por poner algunos ejemplos.

¹⁸ Término alemán que se traduce como canción. Género vocal con acompañamiento de piano, utiliza textos poéticos.

¹⁹ Composición musical para orquesta, solistas y coro. Toma como base textos bíblicos o de carácter religioso y excluye la acción dramática. Ejm. La Betulia liberata, K118 (1771).



El interés de nuestro análisis se centra en el impacto de la ópera de éste compositor, para lo cual vemos necesario dividir su obra teatral en tres períodos:

Primer Período (1766-1772)

Mozart empieza su verdadera carrera operística en Viena. Su ópera estaba estructurada en tres partes y escrita con gran influencia del compositor salzburgués Eberlin, poco a poco va descubriendo obras de otros compositores como Hasse²² y Gluck, por quienes también es influenciado.

En este proceso la obra de Mozart va adoptando un estilo vienés, la obertura no tiene ningún nexo con la ópera, tiene una forma de sonata monotemática²³, y utiliza la orquestación tipo alemán (cinco partes de cuerdas con dos violas).

Sus óperas tienen *recitativos* a la italiana, muy expresivos que enlazan las arias. Utiliza recitativos secos y acompañados; a más de ello se encuentra coros o conjuntos; recurre a las tradicionales *arias da capo*, *cavatinas*²⁴ y *lieder* de tipo popular.

En cuanto al trabajo orquestal, lo intensifica añadiendo a la orquesta tradicional (cuerdas, dos oboes, dos trompas), nuevos instrumentos como fagots, trompetas y timbales.

En este período abarca ya algunos de los géneros líricos, como ejemplos podemos anotar "*La finta semplice*" (ópera bufa), "*Mitridate*, *Re di ponto*" y "*Lucio Silla*" (introduciéndose ya en el género serio), pero no dejaría de lado el *Singspiel* y a partir de la composición de "*Bastian y Bastiana*", Mozart sería quien lleve a éste género alemán a su más alto nivel de excelencia del

²⁰ Composición de tipo religioso, ofrece la posibilidad de combinar polifonía, voces en diferentes idiomas y textos diferentes en cada voz. Ejm. *Exultate Jubilate*, K165 (1773).

²¹ Composición poética con frecuencia extensa, escrita para que se le ponga música y se la cante. Ejm. *Davide penitente*, K469 (1785).

²² Compositor alemán (1699-1783) y cantante, destaca por sus óperas serias.

²³ Obra instrumental en la que participan uno o más intérpretes, se desarrolla en el clasicismo y tienen uno o varios movimientos.

²⁴ Aria breve, a veces dividida en dos tiempos, de tiempo moderado y más simple que el aria da capo.



estilo clásico, más adelante escribiría *“La Flauta Mágica”*, una de las obras más importantes en éste género.

Segundo Período (1773-1780)

Mozart desarrolla su segundo período, en su mayoría en Salzburgo, sin embargo viajaría también a Mannheim, París, Munich y Viena, en busca de conseguir un cargo importante en las cortes musicales europeas, pero sin obtener lo deseado, regresa a Salzburgo en donde sintetiza los diferentes estilos conocidos en sus viajes.

En este período se encuentran óperas como *“La finta giardiniera”* (ópera bufa), *“Il Re pastore”* (ópera seria), sin poder dejar de lado al Singspiel, compone *“Zaide”*, en donde sintetiza los diferentes estilos adquiridos en sus viajes (el melodrama, el final, las imitaciones, entre otros). Pero es hasta *“Idomeneo Re di Creta”*, en la que el compositor reúne las condiciones necesarias para crear su primera obra maestra en el género lírico. Para esta gran ópera, Mozart contaba con Varesco, un importante poeta de la corte de Salzburgo, quien con su argumento, ofrecía al compositor la posibilidad de contar con una gran orquesta, grandes cantantes y sobre todo, lo más importante, Mozart tenía libertad de acción, es así, que ésta obra representa un giro en su carrera, pues fue la última ópera sobre un texto impuesto. Además afronta un género en el cual no había trabajado hasta entonces, la tragedia lírica. Es así que utiliza elementos sobrenaturales y le da importancia dramática al coro.

Todos los elementos adquiridos por el compositor en éste período, enriquecen de manera diversa, a los ya antes utilizados, especialmente en el tratamiento de la obra artística como un todo.

Tercer Período (1781-1791)

El tercer período compositivo de Mozart, se desarrolla en Viena posterior a la composición de *“Idomeneo Re di Creta”*, Mozart sigue componiendo obras como: *“El rapto del Serrallo”*, pero su gran popularidad no se veía reflejada, es



así que se dedica a explorar sistemáticamente todos los géneros operísticos, trabajando sobre los libretos y explotándolos en mayor o menor medida, escribe algunos bocetos y en otras ocasiones logra perfilar más claramente la obra. Mozart presenta su ópera “*Las bodas de Fígaro*”, ópera bufa, que no alcanza la acogida deseada en su estreno, sino unos meses después sería reconocida y gracias al éxito obtenido, el compositor recibe un encargo y compone otra de sus más grandes óperas, “*Don Giovanni*”, ésta también en el género bufo, creada en muy corto tiempo y a diferencia de las “*Las bodas de Fígaro*”, ésta fue muy exitosa. En éste período Mozart escribe sus más grandes obras sin dejar ninguno de los géneros de lado, “*Così fan tutte*” en el género bufo, “*La Clemenza di Tito*” en el género serio y “*La Flauta Mágica*” en el género de Singspiel, en la cual se refleja el interés del compositor por el mundo masónico.

A continuación se hace un resumen de algunas de las características estilísticas más importantes de sus diferentes géneros operísticos:

La Ópera seria de Mozart

- Mozart se preocupa por la belleza en las arias, pero no deja de utilizar largas *arias da capo*.
- Continúa con el *recitativo seco*, y además le da grandeza al recitativo acompañado²⁵.
- El coral adquiere mayor importancia.
- Introduce a sus óperas las danzas.
- La orquestación es muy refinada y brillante.
- Sus dos últimas óperas, son verdaderas obras de teatro.

Entre las óperas serias más destacadas de Mozart, encontramos:

- *Mitridate Re di Ponto*.
- *Ascanio in Alba*.
- *Lucio Silla*.
- *Il Re pastore*.

²⁵ Tipo de recitativo de gran fuerza dramática, con intervención orquestal.



- Il sogno di Scipione.
- Idomeneo Re di Creta.
- La Clemenza di Tito.

La Ópera Buffa de Mozart

- Los temas son cotidianos o al menos contemporáneos, basados en libretos de grandes libretistas como Lorenzo da Ponte²⁶.
- Los personajes son símbolos de la Comedia del Arte.
- Utiliza *recitativo seco*.
- Se privilegian los ensambles. Y escenas de conjuntos.
- El *recitativo acompañado* se conserva para los personajes nobles y en los momentos dramáticos.
- Existe menos virtuosismo vocal.

Dentro del gran aporte de Mozart dentro de la Ópera Bufo tenemos:

- La finta semplice.
- La finta giardiniera.
- La loca del Cairo.
- Los sposo deluso.
- Las Bodas de Fígaro.
- Don Giovanni
- Così fan tutte.

El Singspiel de Mozart

- Mozart se sirve del *Singspiel* para traspasar las convenciones de la ópera seria o bufo italiana.
- Utiliza referencias de la ópera cómica francesa.
- Utiliza un sistema dramático más ágil y más rico.

²⁶ **Lorenzo da Ponte** (Céneda 1749 – Nueva York 1838) fue un poeta y libretista italiano conocido sobre todo por ser autor de los libretos de tres grandes óperas de Mozart.



- Alternancia entre diálogos hablados y números musicales.
- Su extensión es muy variable.
- La ambientación escénica era a menudo rural.

En éste género de la gran lista de óperas de Mozart, encontramos:

- Bastian y Bastiana.
- Zaide.
- La flauta Mágica.
- El rapto en el Serrallo.

Catálogo de Óperas de Wolfgang Amadeus Mozart:

ÓPERA	REFERENCIA	AÑO DE COMPOSICIÓN
1. Apollo et Hyacinthus	K 38	1767
2. Bastian y Bastiana	K50	1768
3. La finta semplice	K51	1769
4. Mitridate, re di Ponto	K87	1770
5. Ascanio in Alba	K111	1771
6. Il sogno di Scipione	K126	1771
7. Lucio Silla	K135	1772
8. La finta giardiniera	K196	1774
9. Il Re Pastore	K208	1775
10. Thamos, König in Aegypten	K345	1773/1780
11. Zaide	K344	1779/1780
12. Idomeneo, re di Creta	K366	1780
13. Die Entführung aus dem Serail	K384	1781/1782
14. L' Oca del Cairo	K422	1783
15. Lo sposo deluso	K430	1783
16. Der Schauspieldirektor	K486	1785/1786
17. Le nozze di Figaro	K492	1785/1786



18. Don Giovanni	K527	1787
19. Così fan tutte	K588	1789
20. Die Zauberflöte	K620	1790/1791
21. La clemenza di Tito	K621	1791

3.1.1.1 Acercamiento al Análisis de la Ópera “Così fan tutte” de Wolfgang Amadeus Mozart.

- ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA.

Così fan tutte/La scuola degli amanti. (Así hacen todas/La escuela de los amantes)

Es una ópera bufa dividida en dos actos, compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart (1790). El libreto fue escrito por Lorenzo Da Ponte. Fue creada debido a la sugerencia del Emperador José II de Habsburgo. Originalmente, iba a componer esta ópera el colega de Mozart, Antonio Salieri, quien preparó la música del primer acto, pero posteriormente la destruyó y abandonó su composición. La primera vez que se representó *Così fan tutte* fue en el Burgtheater de Viena, el 26 de enero de 1790. El tema escogido es el intercambio de parejas, que data del siglo XIII. Hubo importantes versiones anteriores, como por ejemplo el Decamerón de Boccaccio, o Cymbeline de Shakespeare.

La traducción literal del título es “*Así hacen todas*”, y menos literalmente: “*Lo mismo hacen todas*”. La ópera tiene una duración de 193 minutos (3min3s).

La orquestación de *Così fan tutte*, está dividida en: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos cornos, dos timbales, dos trompas, violines I y II, violas, violonchelos, contrabajo y en escena un tambor militar.

La historia tiene lugar en Nápoles, hacia finales del Siglo XVIII.



Los personajes son:

FIORDILIGI, Dama ferraresa, habitante de Nápoles, Soprano.

DORABELLA, Dama ferraresa, hermana de Fiordiligi, Soprano o Mezzosoprano.

FERRANDO, Oficial, enamorado de Dorabella, Tenor.

GUGLIELMO, Oficial, enamorado de Fiordiligi, Barítono.

DESPINA, Sirvienta de las hermanas, Soprano o Mezzosoprano.

DON ALFONSO, Viejo filósofo solterón amigo de los galanes, Bajo.

Soldados, criados, marineros, invitados a las bodas, pueblo.

- ARGUMENTO DE LA ÓPERA.

ACTO I

Cuadro I.

*Terraza de un café. Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso, discuten sobre la frivolidad de las mujeres a la hora de amar. Los dos jóvenes se niegan a admitir que sus amadas, Fiordiligi y Dorabella, sean capaces de engañarles, mientras Don Alfonso afirma que todas se comportan de igual manera, (T. **La mia Dorabella**). A punto están de batirse cuando el solterón, tras decir que nadie conoce la fidelidad femenina (T. **E la fede delle femmine...Es la lealtad de las mujeres**), les propone apostar cien cequíes a que antes de que acabe el día les demostrará que sus damas les han sido infieles. Contentos y seguros de ganar, los jóvenes aceptan la apuesta (T. **Una bella serenata...Una bella serenata**).*

Cuadro II.



Jardín de la casa de las hermanas. Estas cantan la alabanza de sus amados (Ah! Guarda sorella...Ah! Mira hermana...), llega entonces Don Alfonso, y ante la preocupación de las mujeres, les cuenta que el ejercito llama a los hombres a la guerra, (A. Vorrei dir...Quisiera decir...). Las damas están desesperadas cuando entran Ferrando y Guglielmo. Corren a sus brazos (Q. Sento o Dio...Siento oh Dios...). Para los jóvenes la tristeza de sus amadas es una gran prueba de su amor y fidelidad. En la lejanía se escucha un coro (Bella vita militar...Bella vida militar...). Los hombres se preparan a partir y se despiden de sus amadas, mientras Don Alfonso se ríe de la situación (Q. Di scrivermi ogni giorno...Escríbeme cada día...). Cuando salen las mujeres y el solterón ruegan que el buen tiempo les acompañe en la travesía (T. Soave sia il vento...Suave sea el viento...). Éste se despide con el propósito oculto de reunirse con los jóvenes.

Cuadro III.

Salón de la casa de las hermanas. Despina, su doncella, comenta el destino de las criadas mientras sirve chocolate. Pero ni Fiordiligi ni Dorabella tienen apetito. Esta última estalla de dolor por la ausencia de su amado (R. Ah, scostati...Ah, álzate...; A. Smanie implacabili...Agitaciones implacables...), Despina pregunta que ha pasado; al enterarse, les dice que no hay que desesperarse: si han perdido dos hombres, les quedan todos los demás y les aconseja divertirse, ya que ninguno es fiel (A. In uomini, in soldati...En hombres, en soldados...), cuando todas salen aparece Don Alfonso y pretende que Despina sea su cómplice, lo que logra no solo con dinero, sino también por afinidad con su forma de pensar. Luego el solterón hace entrar a los dos jóvenes, quienes disfrazados de albaneses no son reconocidos ni por la criada. Cuando ven a las damas fingen caer rendidos enamorados de ellas, mientras éstas protestan por hallar a dos desconocidos en su casa (S. Alla bella Despinetta...A la bella Despinita...). Don Alfonso se los presenta como íntimos amigos y les ruega que sean amables con ellos. Fiordiligi entonces le contesta que ella y su hermana son inmovibles a los requiebros de amor (R. E non profani...Y no profanes...;A. Come Scoglio...Como escollo...). Don Alfonso vuelve a pedirles amabilidad (A. Non



siate ritrosi...No seáis esquivas...). Cuando salen las mujeres, los hombres se echan a reír: los jóvenes porque están convencidos de la fidelidad de sus amadas, Don Alfonso, porque sabe que sucederá lo que él predijo (**T. E voi ridete...? Y vosotros reís...?**). Cuando Ferrando se queda solo, canta el amor que siente por Dorabella (**A. Un áura amorosa...Un céfiro amoroso...**).

Cuadro IV.

Jardín de la casa. (**F. D. Ah, che tutto...Ah, que todo...**). Las hermanas meditan sobre el cambio tan radical que se ha producido en sus vidas en cuestión de pocos minutos. De repente, entran los albaneses y amenazan con envenenarse si no se les permite cortejar a las hermanas. Don Alfonso y Despina también fingen que intentan calmarlos (**S. Si mora...Muramos...**). Los jóvenes se sienten desfallecer mientras Fiordiligi y Dorabella hacen lo posible porque no mueran (**C. Giacche a morir vicini...Ya que a la muerte nos acercamos...**). Don Alfonso y Despina salen a buscar al médico. Las mujeres comentan la situación tan terrible que las rodea, mientras los jóvenes se alegran de su entereza (**C. Dei, che cimento...Dioses que prueba...**). Vuelve Don Alfonso con el doctor, que no es otro que Despina disfrazada, quien finge curarles (**S. Eccovi il medico...He aquí el médico...**). Los jóvenes recuperan poco a poco la lucidez (**D. Dove son...? Che loco e questo...?, Dónde estoy...? Qué lugar es éste...?**). Todos se alegran de la mejoría (**S. Son effetti...Son efectos...**). Ferrando y Guglielmo piden un beso a las damas para sentirse totalmente bien; aunque Despina y Don Alfonso les dicen que lo hagan por caridad, Fiordiligi y Dorabella se niegan, lo que alegra a sus amados (**S. Dammi un bacio...Dame un beso...**)

ACTO II

Cuadro I.

Habitación de la casa. Despina vuelve a la carga y alecciona a sus señoras: no hay nada malo en coquetear y divertirse pero las dos siguen en sus trece. La criada termina por exasperarse (**A. Una donna aquindici anni...Una mujer de quince años...**). Cuando las hermanas se quedan solas



*llegan a la conclusión de que el charlar con los jóvenes no perjudica a nadie. Cada una elige a la que más le gusta (D. **prendero quel brunettino...Escogeré a ese morenito...**).*

Cuadro II.

*Jardín de la casa. los dos albaneses celebran una fiesta en honor de las hermanas (D. y Cr. **Secondate aurette amiche...Secundad brisas amigas...**). Don Alfonso y Despina nerviosos al ver que los hombres no se deciden a cortejar a Fiordiligi y Dorabella, les dan una lección práctica (C. **La mano a me date... Dadme la mano...**). Por fin las mujeres acceden a charlar sobre el tiempo con los disfrazados. Ferrando y Fiordiligi salen a dar un paseo, mientras Guglielmo y Dorabella se quedan sentados. El hombre logra que la dama acepte un relicario en forma de corazón. Ella a cambio, le da un medallón con un retrato de Ferrando (D. **El core vi dono...El corazón os doy...**). Ferrando sin embargo, no tiene un éxito tan fácil con su pareja. El joven tiene dudas aunque al mismo tiempo confía en enamorar a Fiordiligi (A. **Ah, lo veggio...Ah, veo...**). Cuando ésta se queda sola se debate entre el amor que le tiene a Guglielmo y el que le inspira Ferrando (R. **Ei parte...El parte...; (A. Per pietà ben mio...Por piedad bien mío...**). Se marcha; aparecen los jóvenes y se intercambian las nuevas. Guglielmo se siente feliz de la firmeza de Fiordiligi, mientras que Ferrando arde de rabia al ver su retrato en manos de su amigo, quien le dice burlescamente que no se lo tome tan a pecho (A. **Donne mie...Estimadas mujeres...**). Ferrando está desesperado y se siente traicionado (R. **In qual fiero contrasto...En que contraste tan terrible...;A. Tradito, schernito...Traicionado, escarnecido...**).*

Cuadro III.

*Salón de la casa. Dorabella le cuenta a Despina que inútilmente se negó a aceptar los requiebros de Guglielmo, cosa de la que se alegra la sirvienta, llega Fiordiligi y admite sentirse atraída por Ferrando a pesar de su entereza. Dorabella le dice que inconstantes son los juegos del amor (A. **E amore un ladroncello...Es el amor un ladrocillo...**), pero su hermana todavía tiene esperanzas de salvarse y que lo mismo también le suceda a Dorabella. Envían*



a Despina un par de uniformes de sus amados que guardan en la casa. Disfrazadas de soldados se unirán a ellos. Cuando Fiordiligi se queda sola, aparece Ferrando y le ruega que le mate. Los últimos bastiones de la mujer caen y admite el amor que le inspira el joven (**D. Fra gli amplessi...Rodeada de abrazos...**). Ambos cantan felices. Guglielmo que, oculto ha contemplado esta escena, estalla de rabia, aunque Don Alfonso, quien también la ha visto desde el mismo escondite, trata de hacerle entrar en razón. Aparece Despina y dice que sus señoras están dispuestas a casarse con los dos albaneses. Los jóvenes quieren castigarlas pero el solterón le hace reflexionar y comprender que todas las mujeres obran de igual forma (**A. Tutti accusan le donne...Todos accusan a las mujeres...**), lo que al final admiten los jóvenes.

Cuadro IV.

Comedor de la casa, preparado para las bodas. (**F.D.y Cr. Fate presto...Obrad de prisa...**). Despina y Don Alfonso lo disponen todo para la ceremonia, el coro saluda a los futuros esposos (**Benedetti idoppi coniugi...Benditos los cónyuges dobles...**). Los cuatro brindan por la felicidad aunque Guglielmo desea que el vino fuera veneno (**C. Come par che qui prometta...Como todo aquí promete...;Tutto, tutto, o vita mia...todo, todo vida mía**). Aparece Don Alfonso con el notario, que no es otro que Despina disfrazada (**Sr. Miei signori...mis Señores...**). Se celebran las bodas y cuando van a firmar el contrato se oye una banda y un coro que entona un himno (**Bella vita militar...Bella vida militar...**). Las damas reconocen la tonada y se ponen nerviosas. Don Alfonso sale y entra de nuevo para decir que Ferrando y Guglielmo se acercan. Los fingidos albaneses desaparecen en una habitación cercana. Las damas simulan compostura, aunque en realidad están muy pálidas, cuando entran los militares (**Q.Richiamati da regio contra ordine...Reclamados por real contraorden...**). Los jóvenes hacen entrar un baúl y al abrirlo se encuentran a Despina, vestida de notario, la cual dice que viene de un baile de máscaras (**S. Non signor...No señor...**). Don Alfonso intencionadamente deja caer al suelo los contratos matrimoniales. Los militares fingen estupor y se ponen a buscar más pruebas de infidelidad (**S.Ah, signor son rea...Ah, señor soy culpable...**). Entran en la habitación en donde se



ocultaron los albaneses y vuelven a aparecer llevando parte de los disfraces. Las mujeres confiesan su falta. Entonces los jóvenes descubren toda la comedia. Contentos, los protagonistas cantan la moraleja de la ópera: **“Feliz aquel que todo lo toma por el lado bueno”**.²⁷

- ESTRUCTURA DE LA ÓPERA.

En cuanto a la estructura, se destaca la simetría de esta Ópera en el siguiente cuadro:

ACTOS	CUADROS	PERSONAJES		CARACTERÍSTICAS	
		FEMENINOS	MASCULINOS	DOS PAREJAS	DOS PERSONAJES EXTREMOS
ACTO I	4 CUADROS	FIORDILIGI	FERRANDO	FIORGDILIGI Y	DESPINA-
ACTO II	4 CUADROS	DORABELLA	GUGLIELMO	FERRANDO	DON ALFONSO
		DESPINA	DON ALFONSO	DORABELLA Y GUGLIELMO	

A continuación hacemos un cuadro estructural de los números musicales:

CUADRO ESTRUCTURAL DE NUMEROS MUSICALES		
OVERTURA		
ACTO I		
Cuadro I		
Formato	Título	Personajes
1. Trío	“La mia Dorabella...”	Don Alfonso, Guglielmo y Ferrando.
2. Trío	“E la fede delle femine...”	Don Alfonso, Guglielmo y Ferrando.
3. Trío	“Una bella serenata...”	Don Alfonso, Guglielmo y Ferrando.
Cuadro II		
4. Dúo	“Ah guarda sorella”.	Fiordiligi y Dorabella.
5. Aria	“Vorrei dir”.	Don Alfonso.
6. Quinteto	“Sento, oh Dio”.	Fio., Dor., Fer., Gug. y Don Alf.
7. Dúo	“Al fato dan legge”.	Ferrando y Don Alfonso.
8. Coro	“Bella vita militar”.	Coro
9. Quinteto	“Di scrivermi ogni giorno”.	Fio., Dor., Fer., Gug. y Don Alf.

²⁷ Argumento tomado de “EL LIBRO DE LA ÓPERA”, de José María Martín Triana, Alianza Editorial S.A., Madrid, 2001, págs. 92-96.

10. Trío	<i>"Soave sia il vento".</i>	Fiordiligi, Dorabella y Don Alfonso.
Cuadro III		
11. Rec. y Aria 12. Aria 13. Sexteto 14. Aria 15. Aria 16. Trío 17. Aria	<i>"Ah! scostati..."</i> <i>"In uomini, in soldati".</i> <i>"Alla bella Despinetta".</i> <i>"Come scoglio".</i> <i>"Non siate ritrosi".</i> <i>"E voi ridete"..</i> <i>"Un'aura amorosa".</i>	Dorabella. Despina Fio., Dor., Des., Fer., Gug. y Don Alf. Fiordiligi Guglielmo. Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso Ferrando.
Cuadro IV		
18. Escena Final I	<i>"Ah! Che tutto in un momento...Si, mora...Dammi un bacio..."</i>	Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso.
ACTO II		
Cuadro I		
Formato	Título	Personajes
19. Aria 20. Dúo	<i>"Una donna a quindici anni".</i> <i>"Prendero quel brunettino".</i>	Despina. Fiordiligi y Dorabella
Cuadro II		
21. Dúo y Coro 22. Cuarteto 23. Dúo 24. Aria 25. Rondó 26. Aria 27. Cavatina	<i>"Secondate aurette amiche".</i> <i>"La mano a me date".</i> <i>"Il core vi dono".</i> <i>"Ah lo veggio quell'anima bella"..</i> <i>"Per pietà, ben mio, perdona".</i> <i>"Done mie la fate a tanti".</i> <i>"Tradito, schernito dal perfido cor".</i>	Ferrando y Guglielmo Despina, Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso Dorabella y Guglielmo Ferrando Fiordiligi. Guglielmo. Ferrando.
Cuadro III		
28. Aria 29. Dúo 30. Aria	<i>"E amore un ladroncello".</i> <i>"Fra gli amplessi in pochi istanti".</i> <i>"Tutti acussan le donne".</i>	Dorabella. Fiordiligi y Ferrando Don Alfonso
Cuadro IV		
31. Escena Final II	<i>"Fate presto...Benedetti doppi conuigi...Bella vita militar...Ah, signor son rea..."</i>	Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso y Coro. ²⁸

Cada uno de los números musicales se distinguen por un particular principio estructural, establecido a partir de la articulación de diferentes comportamientos musicales como la textura, el timbre, la agógica y el contenido armónico.

²⁸ *COSI FAN TUTTE*. Vocal Score. Wolfgang Amadeus Mozart. Kalmus Clasical Edition, K06318.



3.1.1.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.

La dramaturgia musical es la forma de unir la música al texto teatral en la puesta en escena, para transmitir al espectador una idea general, describir una situación concreta o plantear una caracterización del personaje.

El contenido narrativo musical, así como su interrelación con el curso de las acciones dramáticas del personaje dentro del argumento de la obra, se toman como puntos de partida.

El método de los cuadros y gráficos representativos, nos ofrecerán la posibilidad de reflejar con mayor transparencia y claridad la complejidad de este comportamiento.

a) Análisis Musical.

Fiordiligi no acepta el acoso de los hombres misteriosos que han llegado a su casa, ella piensa dejarles muy en claro que no podrán hacerla fallar a sus convicciones y que no lograrán que ella sea infiel. Mozart refleja todo el carácter del personaje en el acompañamiento y el texto. Partimos de esto para entender mejor el análisis y describimos los aspectos técnico-musicales que apoyan la visión musical del aria.

Podemos resumir los siguientes datos, el aria está escrita en la tonalidad de **SibM**, en compás de **4/4**, lo que se mantiene toda la obra, consta de **128** compases.

A continuación desglosamos los aspectos técnico-musicales:

La **Estructura** en la obra presenta una forma binaria compuesta A (a1)-B(a-b-c-sección conclusiva). La primera parte (**A**) presenta un *tempo Andante Maestoso*, entre los compases 1 y 14, que se presenta como una pequeña introducción, mas adelante a partir del compás 15 al 78, el *tempo* cambia y encontramos el *Alllegro*. Esta primera sección muestra el temperamento de Fiordiligi, los saltos interválicos tan bruscos marcados por las *blancas con*

punto y negras, nos dan la idea del carácter del personaje, lo cual se apoya en el texto, y en el acompañamiento, donde sobresalen las *corcheas* y *semicorcheas* con *staccatos* que dan mayor fuerza a la interpretación.



Ejemplo No. 1. Compases del 6 al 11.

Cabe anotar también la repetición desde el compás 58, donde retoma la primera frase y se ejecutan variaciones típicas del estilo de la época, esto además para dar realce al virtuosismo de cada intérprete.



Ejemplo No.2. Compases del 58 al 61.

En la segunda sección **(B)**, contrastando de la primera, el tempo cambia a *Piú Allegro* y va entre los compases 79 y 128, lo que provoca un cambio de carácter y se torna más agitado e intenso. Vemos en esta sección que Mozart utiliza recursos de imitación en ocasiones de la voz al piano y viceversa, manejando *corcheas* con pasajes escalísticos.

faith - ful - ness un - bound - ed Warning and ex - am - ple
 - ba - ra ape - ran - sa nos et res - da au - da - - et an -
 prove. may our faith - ful - ness un - bound -
 cor, a - si - na bar - ba - ra ape - ra
 warn - ing prove. a
 da - et an - cor, am -

Ejemplo No. 3. Compases del 90 al 100.

A partir del compás 116 encontramos una sección conclusiva apoyada en el registro agudo con redondas y blancas lo que nos confirma el temperamento fuerte del personaje.

prove. a warn - ing prove. a
 cor, am - da - et an - cor, am -
 warn - ing prove!
 da - et an - cor,

Ejemplo No.4. Compases del 121 al 128.

Para delimitar los medios expresivos de la obra, hablaremos en primer lugar de la **Dinámica**, y como podremos apreciar de forma gráfica más



adelante en las tablas, encontramos tanto en la línea vocal como en el acompañamiento del piano, indicaciones que pasan desde el *piano(p)*, *mezzo-forte(mf)* y *forte(f)*, *fortísimo(ff)*. Estas indicaciones nos darán la idea más clara de los matices que utilizaremos en la interpretación de la obra en general, las cuales se irán describiendo en cada frase, según la intensidad y expresión del carácter de cada personaje, cabe recalcar que en la obra se destaca el *fortissimo (ff)*, apoyado en la rabia e indignación de Fiordiligi. Entre los **reguladores**, predominan los *crescendo*.

La partitura no presenta grandes cambios en cuanto a la **Agógica**, las indicaciones que prevalecen son los *calderones*, los cuales son utilizados a lo largo de la obra para los momentos de lucimiento virtuosísticos de cada intérprete, resaltando los aspectos estilísticos de la época.

La **textura** que predomina es la homófona, donde la voz lleva la melodía principal y el piano cumple la función de acompañante en la totalidad de la obra, sobresaliendo figuraciones como las corcheas y semicorcheas que le dan a la partitura un movimiento gestual creando a su vez micro texturas dentro del acompañamiento.

En lo que al **tempo** se refiere, la obra experimenta tres cambios que son relacionados al discurso dramático. En primer plano tenemos un *Andante Maestoso*, pasando por un *Allegro* y terminando con un *Piú Allegro*, lo que nos propone en un macro un crecimiento gradual de tempo, apoyado por la situación dramática textual y de carácter intolerante de Fiordiligi.

Los **Extremos de altura** en el personaje están en las notas La2 en lo que corresponde al registro grave y el Do5 en el registro agudo. Vemos entonces que el registro es muy amplio. El compositor a lo largo de la obra utiliza mayormente el registro agudo, proponiéndonos tanto visual como auditivamente una cierta tensión en la escena, los cambios tan bruscos del registro agudo al grave se justifican en la idea del compositor de darle al personaje un carácter tajante.



Los **adornos y ornamentaciones** como los *trinos (tr.)* y *apoyaturas* son recursos muy típicos de la época. Así también las coloraturas del personaje que reflejan el virtuosismo de la intérprete.

El **clímax** de la obra lo podemos hallar entre los compases 79 al 98, en donde encontramos la parte más contrastante y en donde la fuerza orquestal acompaña a la voz, y reafirma la intención del personaje.

Para un mejor acercamiento al análisis del Aria "*Come scoglio*" nos complementaremos con la tabla donde podremos comprobar cada movimiento o cambio musical, el cual luego se relacionará con el análisis del personaje en la parte dramática interpretativa como habíamos mencionado anteriormente.

b) Análisis Dramático Interpretativo.

En nuestro análisis es importante situar el aria de Fiordiligi, dentro del contexto de la ópera, para lo cual realizaremos una propuesta de organización y estructuración de la misma en el siguiente cuadro:

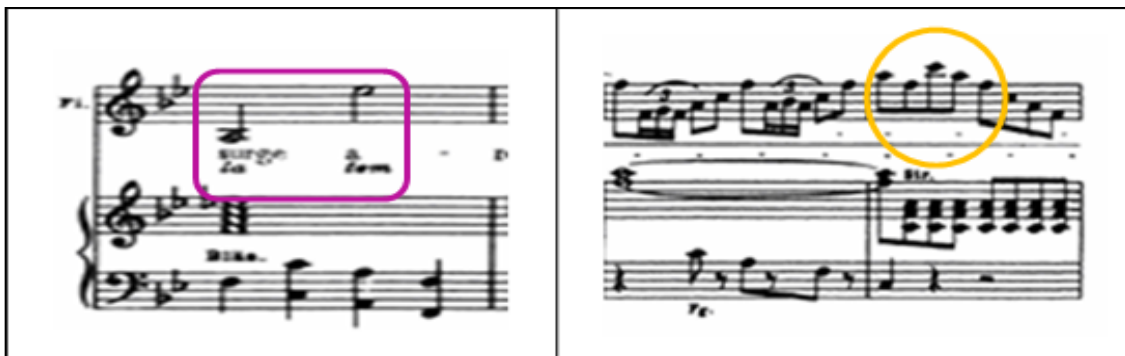
EXPOSICIÓN	DESARROLLO	DESENLACE
1. Trío "La mia Dorabella..." 2. Trío "E la fede delle femine..." 3. Trío "Una bella serenata..." 4. Dúo "Ah guarda sorella". 5. Aria "Vorrei dir". 6. Quinteto "Sento, oh Dio". 7. Dúo "Al fato dan legge". 8. Coro "Bella vita militar". 9. Quinteto "Di scrivermi ogni giorno". 10. Trío "Soave sia il vento".	11. Rec. y Aria "Ah! scostati..." 12. Aria "In uomini, in soldati". 13. Sexteto "Alla bella Despinetta". <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> 14. Aria "Come scoglio..." </div> 15. Aria "Non siate ritrosi". 16. Trío "E voi ridete". 17. Aria "Un'aura amorosa". 18. Escena final I "Ah! Che tutto in un momento". 19. Aria "Una donna a quindici anni". 20. Dúo "Prendero quel brunettino". 21. Dúo y Coro "Secondate aurette amiche". 22. Cuarteto "La mano a me date". 23. Dúo "Il core vi dono". 24. Aria "Ah lo veggio quell'anima bella". 25. Rondó "Per pietà, ben mio, perdona". 26. Aria "Done mie la fate a tanti". 27. Cavatina "Tradito, schernito dal perfido cor". 28. Aria "E amore un ladroncello". 29. Dúo "Fra gli amplessi in pochi istanti". 30. Aria "Tutti acussan le donne".	31. Escena Final II "Fate presto...Benedettii doppi conuigi...Bella vita militar...Ah, signor son rea..."
<p>La primera parte, está vinculada a la exposición de los elementos dramáticos esenciales. Se introducen los personajes principales (Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso), el contexto donde se ubica la historia y el conflicto central presentado como fase final expositiva.</p>	<p>La segunda parte se relaciona con el conflicto o contradicción fundamental de la obra. Articulación principal en el desarrollo de la acción dramática que presenta los instantes más sentimentales y reflexivos conjuntamente.</p>	<p>La tercera parte se la define como el desenlace de la obra, el cual se presenta en el momento climático que, a nivel dramático-estructural, se relaciona con la fase culminante de la obra.</p>

A partir de nuestra tabla vemos que el aria "Come scoglio" de Fiordiligi, se sitúa en el momento del desarrollo de la ópera, por lo que partimos de éste hecho para nuestro análisis.

b.1) ANÁLISIS Y EXPLORACIÓN DEL PERSONAJE.

- DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL PERSONAJE.

Fiordiligi es uno de los roles protagónicos en la ópera. Requiere por lo general de una soprano lírico-spinto, con gran línea de canto especialmente en el tratamiento de los registros central y grave en los cuales se necesita una gran estabilidad vocal. La capacidad para coloraturas es también muy importante. La extensión del aria va desde el La2 hasta el Do5, tomando en cuenta que al Do central lo denominamos Do3.



Ejemplo 5. Compás 11 (La2) y compases 50 y 51 (Do5), del aria “Come scoglio”.

El personaje tiene muchos ensambles, como dúos, tercetos, cuartetos, quintetos y hasta sextetos. No menos importantes y difíciles resultan las arias y recitativos destinados a este personaje. En esta aria la soprano debe hacer saltos muy incómodos en ocasiones, ya que debe pasar de octavas a décimas de manera muy rápida. Como podemos observar a continuación:



Ejemplo No. 6. Compases del 6 al 14. Saltos interválicos.

Como intérprete y dentro de mi análisis, he podido darme cuenta que esta aria tiene muchas dificultades técnicas ya como muchos críticos lo expresan, Mozart se ensañó con este personaje, pues cantarlo es una verdadera “gimnasia vocal”, básicamente por su carácter. Representa para muchas intérpretes un reto, pues la voz tiene que reflejar esa confusión interna del personaje, con todos los acentos musicales que convierten a Fiordiligi en una soprano lírico-dramática o spinto. A la vez, es importante el trabajo y uso de coloraturas que se mezclan constantemente con la tensión del momento. La armonía siempre está apoyando a la dramaturgia del texto.

Esta aria sirve para trabajar el registro medio y grave, que por lo general son los más importantes y difíciles, ya que si éstos no están técnicamente bien dominados, los agudos no son estables, por ende la línea de canto tampoco. Tiene frases largas lo cual promueve el trabajo de la respiración y el apoyo. Requiere para su mejor interpretación tanto escénica como vocal, mucha seguridad en el espacio y en la técnica ya que puede resultar un rol muy cansado tanto vocal como físicamente. Así también mucha concentración por las características del estilo musical mozartiano.



- DESCRIPCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

Es una joven muy de casa, aferrada totalmente a sus convicciones, de principios y valores muy fundamentados, cree totalmente en el amor puro y la fidelidad al ser que ama. Es la mayor de las dos hermanas y por esto se empeña en ser siempre un ejemplo para su hermana menor, Dorabella.

El aria "*Come scoglio*" de Fiordiligi, está compuesta como un aria de ópera seria. Puede con su melodía y armonía transmitir todo el carácter del personaje, pues a pesar de ser un rol juvenil, se muestra como una mujer seria, madura de carácter y temperamento muy fuerte. Fiordiligi resulta muy seria para su edad.

Es así que en la interpretación de este personaje se pueden probar diversos tipos de sentimientos, pues al inicio de la ópera Fiordiligi se muestra como una joven muy estricta con sus valores y sentimientos, y esto muy claramente se refleja en esta aria. Fiordiligi, al sentirse confundida en sus sentimientos, ya en el desarrollo de la acción de la ópera lucha contra ella misma. Finalmente al considerarse vencida y darse cuenta que los sentimientos pueden variar en muy corto tiempo, termina por rendirse a un amor que ella considera como no correcto. Esta ópera al ser del género bufo tiene muchos contrastes y situaciones divertidas, y eso hace que el personaje se vea en ocasiones, como fuera de lugar.

Lograr el carácter y personalidad de Fiordiligi y poder reflejar tanto vocal como escénicamente en la música que Mozart le destina, es cuestión de mucho estudio y trabajo ya que requiere de mucha estabilidad y seguridad vocal, como también del conocimiento de técnicas artísticas de orden dramático.



**b.2) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL PUNTO DE
PARTIDA DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA EN
QUE SE DESARROLLA EL ARIA:**

- HISTORIA ANTERIOR MEDIATA.

Don Alfonso, hace una apuesta con Guglielmo y Ferrando para demostrarles que sus amadas Fiordiligi y Dorabella, respectivamente, son infieles como todas las mujeres. Los jóvenes se niegan a apostar pero el viejo los presiona a que acepten el reto y los jóvenes muy confiados del amor de sus respectivas novias, aceptan. Entonces el plan del viejo es que los muchachos se disfrazen e intenten conquistar cada uno a la amada del otro, haciéndose pasar por dos extranjeros.

Los jóvenes amantes han informado a las hermanas, como era el plan, que irán a la guerra. Fiordiligi con su hermana al ver marcharse a sus amados se encuentran desconcertadas, y prefieren morir a estar sin ellos. Despina les ha aconsejado que sigan adelante y que si pierden a sus novios, tendrán a muchos hombres más para escoger, pero ellas no lo aceptan. Mientras las hermanas sufren su soledad, aparecen dos albaneses, que en realidad son Guglielmo y Ferrando disfrazados, llegan a la casa de las muchachas acompañados por Don Alfonso. Los dos jóvenes desempeñan el papel de pretendientes enamorados, pero Fiordiligi no quiere saber nada del asunto y declara su fidelidad a su prometido ausente.

- HISTORIA ANTERIOR INMEDIATA.

Poco antes de esta Aria las dos hermanas se encuentran en la sala de su casa, lamentando el haber sido abandonadas por sus amados, entra Despina, su criada y al verlas tan tristes se burla y les aconseja que olviden a sus amados reemplazándolos con nuevos amores, entonces al marcharse se encuentra con Don Alfonso quien la soborna pues teme que la criada que es muy astuta reconozca a los nuevos galanes y echar a perder la apuesta.



Llegan entonces los dos hombres disfrazados como albaneses con bigotes, las hermanas se alarman por la presencia de los “desconocidos” y Fiordiligi se enfurece por el atrevimiento de esos jóvenes al entrar en su casa y quererlas conquistar.

- ESTADO EMOCIONAL DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los estados de ánimo son variados al inicio de la escena, Fiordiligi siente temor, nerviosismo, indignación, rabia, tensión, ya que no entiende como dos desconocidos se han atrevido a entrar en su casa a quererlas conquistar. Fiordiligi está dispuesta a sacarlos y dejarles muy claro que no podrán atreverse ni a hablarles, peor aún a tener algún tipo de acercamiento a ellas. Su posición es de mucha firmeza ante la situación.

- ESTADO FÍSICO DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los movimientos en ésta aria, son rápidos, cortos y continuos, en un inicio, ya que huyen junto con su hermana de los acosos de los jóvenes, en seguida al enfrentarse sus movimientos se intercalan entre pesantez y ligeros cortos, esto se da por los cambios de carácter entre seguridad y temor, y al encontrarse confundida cambian a discontinuos, más ligeros, rápidos y cortos, la musicalización y el carácter del aria y del mismo personaje van dando los cambios al estado físico del personaje.

- CONDICIONES DEL CONTEXTO ESPACIAL EN DONDE SE DESARROLLA LA SITUACIÓN.

Es la mañana de un día fresco. La acción tiene lugar en el salón principal de la casa de las jóvenes hermanas. El lugar se encuentra decorado con muebles, sillones y otros adornos, plantas y unos cuadros en las paredes. En escena Fiordiligi se encuentra acompañada de su hermana Dorabella, Despina, la criada, y han entrado Don Alfonso con sus dos “amigos albaneses”.



b.3) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE DETERMINAN EL DESARROLLO DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA

- INTENCIONES CONSCIENTES.

Tiene la intención de huir, no ceder, pero también quiere enfrentarse con seguridad a los desconocidos y atrevidos hombres, quiere sacarlos de su casa, su intención más importante es demostrar que tanto ella como su hermana no son mujeres fáciles de conquistar, que sus convicciones son fuertes y sus sentimientos verdaderos.

- INTENCIONES INCONSCIENTES.

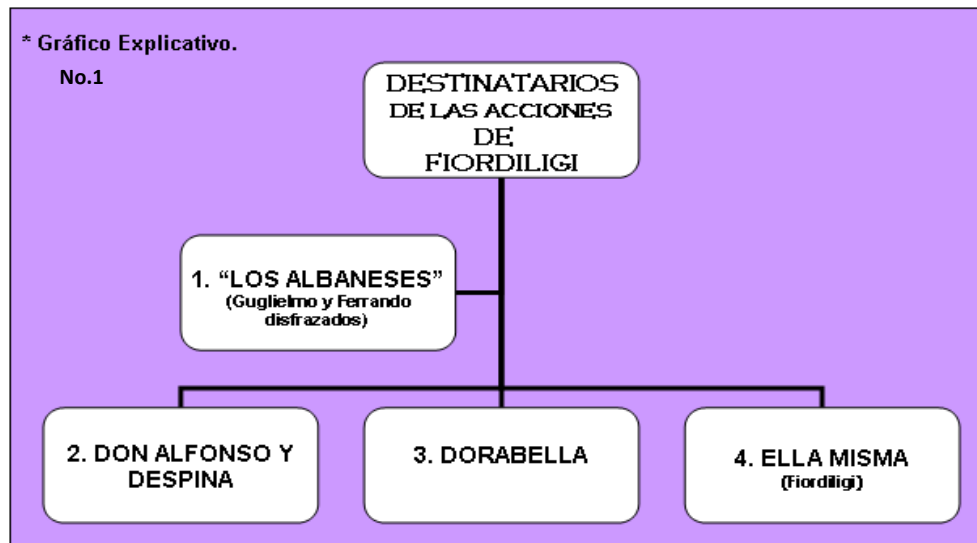
Curiosidad por saber quiénes son, por qué están ahí, también quisiera poder acercarse un poquito para verlos mejor, ya que uno de ellos le es muy atractivo.

- INTERRELACIÓN DEL PERSONAJE CON LOS PERSONAJES DE LA SITUACIÓN Y EL ESPACIO DE ACCIÓN.

En la escena están los jóvenes albaneses, Don Alfonso, Despina, Fiordiligi y su hermana Dorabella. La interrelación con los personajes es de tensión, la relación con el espacio es muy dinámica pero desordenada y elevada por los impulsos de huir, ya que deben correr y escudarse tras las sillas y todo lo que puedan con tal de que los hombres no se les acerquen y peor aún las toquen. Fiordiligi es quien los enfrenta, pero también siente muchos nervios, pues aquellos jóvenes son muy audaces y se les acercan con intenciones de querer tocarlas, Fiordiligi controla a su hermana que es de carácter muy débil. Fiordiligi los rechaza todo el tiempo, entre temor y seguridad les quiere enseñar y demostrar que contra ellas nadie puede. Los jóvenes se sienten acosadas mientras los "albaneses" junto con Don Alfonso y hasta su criada Despina se divierten.

- ANÁLISIS SUMARIO DEL DESARROLLO DEL DESTINATARIO DE LA ACCIÓN.

Los destinatarios principales de las acciones de Fiordiligi, , son en este caso, en la mayoría de la escena “los jóvenes albaneses”, ya que ellos las acosan y son a quienes Fiordiligi envía el mensaje de que nadie podrá conquistarlas y hacer que cambien sus sentimientos. En el desarrollo del aria también existen momentos en los que el personaje cambia el destinatario de sus acciones y se dirige a todos los personajes que se encuentran en escena, es decir incluye a Don Alfonso y Despina, pues a su vez Fiordiligi quiere que todo el mundo se entere de la fidelidad y constancia de sus sentimientos hacia su ser amado (Guglielmo). De igual manera, aunque tal vez de forma menos directa, hay momentos en los que el destinatario es Dorabella, su hermana, ya que Fiordiligi conoce que su carácter es muy voluble y siente miedo de que aquellos hombres la puedan convencer y termine por ceder o decaer. En ocasiones tiene temor de ella misma dejarse convencer de los pretendientes, por lo que en algunos momentos sus acciones verbales afirmativas de su fidelidad las dirige hacia sí misma.



- ANÁLISIS SUMARIO DE COMO FUNCIONAN LOS SUBTEXTOS DEL PERSONAJE.

Como se había explicado ya en el Capítulo anterior, los subtextos de la acción del personaje, hacen referencia a los pensamientos que acompañan al personaje durante la ejecución de las acciones, entre ellas de las acciones verbales. Su definición es un asunto de interpretación y creación del ejecutante, quien debe desarrollar un tejido de subtextos para todas las acciones, incluidas las físicas pues le ayudan a entender y asimilar mejor las acciones y reacciones que el personaje debe tener y que se van dando con el transcurrir de la escena.



Ejemplo No. 7. Compases del 15 al 22.

Notemos que:

El texto literal dice :	El subtexto puede decir:
<i>Così ognor quest'alma e forte,</i>	Yo soy más fuerte,
Así siempre esta alma es fuerte,	no me van a vencer,
<i>nella fede, e nell' amor.</i>	Soy fiel y amo a mi prometido
en la fe, y en el amor.	y no podrán conquistarme.



Como en el primer ejemplo los textos originales y los subtextos a pesar de no siempre coincidir textualmente, reflejan el carácter honesto del personaje, como dijimos, ya que inclusive en sus subtextos rechaza a los jóvenes y su propósito es dejarles en claro que no podrán conquistarla pues ama a su prometido. En el desarrollo del aria esto se repite pues Fiordiligi está muy convencida de lo que siente y a pesar de que en momentos siente un poco de curiosidad, demuestra tanto en sus textos literales como subtextos, que tiene su objetivo claro.

- ANÁLISIS SUMARIO DE LOS CAMBIOS EN EL ESTADO DE ANÍMO DEL PERSONAJE DURANTE LA ESCENA ANALIZADA.

Como se anotó anteriormente al inicio Fiordiligi siente mucha rabia y temor, principalmente, pero conforme avanza la escena los estados varían, ya que quiere demostrar cuan constante es su corazón y cuan fiel es ella como mujer enamorada. Entonces se enfrenta y les aclara su posición ante esa incómoda situación, con mucha seguridad y confiada de su fuerza. Está totalmente decidida a respetar a su amado y ser totalmente fiel a su amor, y a pesar de que por momentos siente confusión y un poco de curiosidad de los nuevos jóvenes, no cederá pues está dispuesta a gritarle al mundo su amor y no acepta que esté pasando todo esto, está muy molesta de que sean tan osados y piensen que pueden ser mujeres fáciles de conquistar.

b.4) ANÁLISIS DEL TEXTO.
- CUADRO DESCRIPTIVO DE LAS ACCIONES DEL PERSONAJE EN LA SITUACIÓN DRAMÁTICA.

<u>ACCIÓN VERBAL Y TRADUCCIÓN</u>	<u>SUBTEXTO</u>	<u>ACCIONES FÍSICAS</u>	<u>DESTINATARIO</u>	<u>INTENCIÓN</u>	<u>EST. ÁNIMO</u>
<p>Come scoglio</p> <p>como el escollo immoto resta,</p> <p>inmóvil permanece,</p> <p>contra i venti,</p> <p>contra los vientos,</p> <p>e la tempesta,</p> <p>y la tempestad,</p>	<p>Ya van a ver si se nos acercan... ay, pero tengo nervios... pero yo soy mucho más fuerte que ustedes...</p>	<p>Ir hacia ellos, por momentos dudar pero enfrentarse.</p>	<p>Los Jóvenes</p>	<p>Consciente:</p> <p>Enfrentarse y alejar a los jóvenes.</p> <p>Inconsciente:</p> <p>Mirar cómo y quiénes son.</p>	<p>Siente nervios e indignación.</p>
<p>cosi ognor quest'alma é forte</p> <p>así esta alma es fuerte nella fede</p> <p>en la fidelidad</p> <p>e nell'amor.</p> <p>y el amor.</p>	<p>Yo soy más fuerte, no me van a vencer, yo amo a mi prometido y no podrán conquistarme...</p>	<p>Tomar a su hermana, llevarla al otro lado de los jóvenes y contarle.</p>	<p>Ella misma.</p>	<p>Consciente:</p> <p>Enseñar a su hermana a ser firme.</p> <p>Inconsciente:</p> <p>Saber sus intenciones.</p>	<p>Nerviosa y molesta.</p>
<p>Con noi nacque quella face</p> <p>Con nosotros nació aquella antorcha che ci piace e ci consola.</p> <p>que nos complace y nos consuela.</p>	<p>Nosotras somos un ejemplo de fidelidad y constancia y así somos felices...</p>	<p>Conversar con la hermana.</p>	<p>Dorabella, su hermana.</p>	<p>Consciente:</p> <p>Convencer a Dorabella.</p> <p>Inconsciente:</p> <p>Observarlos.</p>	<p>Impaciente, nerviosa.</p>
<p>E potrà la morte</p>					



<p>sola</p> <p>Y podrá la muerte sólo far che cangi</p> <p>hacer que cambie affetto il cor.</p> <p>de afecto el corazón.</p>	<p>Y solo después de muertas podrán convencernos...</p>	<p>Girar y observar a los jóvenes, ir hacia ellos.</p>	<p>Los jóvenes y todo el mundo.</p>	<p>Consciente:</p> <p>Demostrar su fuerza y decisión.</p> <p>Inconsciente:</p> <p>Verlos más de cerca.</p>	<p>Muy segura, convencida, amenazante.</p>
<p>Rispettate, anime ingrata,</p> <p>Respetad, almas ingratas, questo esempio di costanza,</p> <p>este ejemplo de constancia, e una barbara speranza</p> <p>y una bárbara esperanza non vi renda audaci ancor!</p> <p>no os haga más audaces aún.</p>	<p>No tienen una sola esperanza con nosotras, aléjense y respeten que no podrán conquistarnos jamás....</p> <p>Atrevidos!!!....</p>	<p>Detenerlos, alejarse, enfrentarse y al final huir de sus acosos.</p>	<p>Los jóvenes</p>	<p>Consciente:</p> <p>Asegurar que nada ni nadie podrán hacerle cambiar sus sentimientos.</p> <p>Inconsciente:</p> <p>Saber quiénes son y querer conocerlos.</p>	<p>Molesta, decidida y muy orgullosa de sus sentimientos.</p>



3.2 “QUANTO AMORE.../Dúo de Adina y Dulcamara. De la Ópera “El Elixir de Amor” de Gaetano Donizetti. ACTO II, Séptima Escena”.

3.2.1 La producción musical de Gaetano Donizetti un enfoque de su Ópera Belcantista.

Gaetano Donizetti (Bérgamo 1797- 1848).

Compositor italiano, nace en Bérgamo. Estudió composición y canto en el Conservatorio de su ciudad natal y posteriormente en el conservatorio de Bolonia, con el compositor Joahnn Mayer, quien fue uno de los primeros músicos en dirigir las grandes obras de Haydn, Mozart y Beethoven, y quien impresionado por la extraordinaria memoria y el talento de su alumno, lo hizo su discípulo preferido. Sin embargo, la influencia que pudo haber tenido de su maestro, no se ve reflejada ya que muy pronto encontró su propio estilo compositivo. Donizetti alcanzó muy joven el éxito como compositor operístico y es en 1818 que presenta su primera ópera en un teatro, “*Enrico di Borgogna*”, en Venecia y en Roma la ópera “*Zoraida di Granate*”, la cual significó para el compositor el despegue de su carrera operística. Durante todo ese tiempo Donizetti escribiría de tres a cuatro óperas al año, con una facilidad que le acompañaría durante toda su carrera, es así que su catálogo operístico, cuenta con aproximadamente 70 óperas, la mayoría de éstas muy apegadas a los convencionalismos de su época.

Su éxito y fama internacional, surge con la ópera “*Ana Bolena*”, compuesta en 1830, y presentada en Milán. Los diez años siguientes Donizetti se convirtió en uno de los compositores más productivos de su época, principalmente en la composición de ópera seria, sin dejar de lado los otros géneros operísticos. En este contexto escribe algunas de las óperas más importantes de su catálogo, que son representadas hasta la actualidad como: “*El elixir de amor*” en 1832, “*Torcuato Tasso*” en 1833, “*Lucrezia Borgia*” en 1833, “*María Estuarda*” en 1834, y “*Lucia di Lammermoor*” en 1835.



Donizetti gracias a su fama, a partir de 1838 escribe también para teatros de París, es por ésta razón que el drama lírico francés tiene mucha de su influencia. A esta etapa ya final de su vida corresponden óperas como: “*Poliuto*” en 1840, “*La Favorite*” en 1840, “*Don Pasquale*” en 1843, entre las más representativas. Donizetti pasó los últimos años de su vida en un manicomio y en un hospital.

Este artista, es reconocido como uno de los compositores líricos más significativos de todos los tiempos, es por esto, que dominaría la escena europea durante más de veinticinco años. Desde sus óperas cómicas hasta sus óperas serias son un aporte primordial al género. Junto a Rossini y Bellini constituyen el pilar fundamental de la escuela del bel canto del siglo XIX.

3.2.2 Características estilísticas de sus composiciones operísticas.

Al hablar de la producción operística de Donizetti, sabemos que nos estamos involucrando directamente con la escuela del Bel canto, ya que su estilo musical se basa en el énfasis del decorado de las melodías, utilizando siempre el virtuosismo vocal, que en aquella época era de gran demanda de los cantantes quienes mediante este recurso demostraban sus capacidades vocales, pero no tenían un fin dramático. Es en su madurez compositiva que éste compositor utiliza o justifica el uso del virtuosismo, ya no con el afán de resaltar las capacidades vocales de los cantantes, sino que cada coloratura, fioritura o escala, respondería a una función dramática o expresiva dentro de la ópera, como la rabia, la locura, etc.

En sus óperas Donizetti exploró muchos de los géneros de la época, como el melodrama trágico, ópera bufa, ópera seria, ópera semiseria, de los géneros italianos y la ópera comique, grand ópera, drama lírico, de los géneros franceses. Pero es en la ópera seria, donde se expresa mejor el talento de Donizetti.



Entre las características estilísticas de la ópera de Donizetti podemos anotar:

- Sus obras sobreviven por la espontaneidad y gracia de sus melodías, su elegancia formal, la fluidez de su ritmo dramático y sus climas apasionados.
- Sus óperas son muy influenciadas por Rossini.
- Uso de la técnica belcantista, dominio de la coloratura, canto amplio y legato.
- En sus arias y ensambles utiliza tesituras extremas.
- Dotado de un instinto dramático y efectista innato, incorporó una melodía menos poética y sentimental que Bellini.
- En cuanto a la estructura supo romper con los límites de los números cerrados, entremezclando en ellos pasajes en arioso²⁹, comentarios corales, o intervenciones de otros solistas.
- Utiliza temas populares, cotidianos, clásicos, literarios o históricos.
- Tiene en algunas de sus óperas, influencia de la ópera cómica francesa.
- Donizetti al ser cantante, conocía el tratamiento de las voces y las explotaba de una manera muy acertada.
- El compositor maneja la melodía con especial cuidado y acompaña el recitativo con toda la orquesta, aunque en varias de sus óperas utiliza también el clavicémbalo para acompañar los recitativos secos, a pesar de que este tratamiento ya estaba pasado de moda en su época.
- En algunas de sus óperas abundan los solos de instrumentos de vientos que acompañan a los números.
- Interconecta los temas de la obertura en el transcurso de la ópera.
- La obra compositiva de Donizetti sería de gran influencia en otros grandes compositores como Verdi, Puccini y Wagner.
- El Catálogo de Óperas de Gaetano Donizetti, abarca 71 obras aproximadamente.

3.2.2.1 Breve Análisis de la Ópera “El Elixir de Amor”

²⁹ **Arioso.**- Estilo de escritura vocal que recuerda al recitativo, de éste toma la libertad rítmica.



- ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA.

L'esir d'amore, no sólo es una de las obras maestras indiscutibles del género bufo, sino que, además, es una de las óperas más reconocidas e importantes del repertorio de todo teatro de ópera. Su compositor es el italiano Gaetano Donizetti, uno de los más importantes exponentes de la música belcantista del siglo XIX.

Es una Ópera en dos actos, con el libreto de F. Romani, basado en el de E. Scribe. Fue creada para la ópera de D. F. Auber, *Le Philtre*.

La primera vez que se representó *L'esir d'amore* fue en Milán el 12 de mayo de 1832. El tema escogido es una historia muy sencilla en la que se muestra la vanidad, el interés, capricho y amor de una joven aldeana. La traducción literal del título es "El elixir de amor", la ópera tiene una duración de 125 minutos (2'5''). Se destacan los conjuntos como dúos, tríos, cuartetos y ensambles con el coro. En cuanto a la orquestación Donizetti utiliza: flauta I y II, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 cornos, 2 trompetas, 2 trombones, timbales, gran casa, arpa, violín I y II, violas, violonchelos, contrabajo, clavicémbalo y sobre escena tambor, 1 corneta y banda.

Los personajes son:

- **ADINA**, Aldeana, Soprano.
- **NEMORINO**, Enamorado de Adina, Tenor.
- **BELCORE**, Sargento, Barítono.
- **DULCAMARA**, Médico Ambulante, Bajo.
- **GIANNETTA**, Aldeana, Soprano.
- Campesinos, soldados.

La acción se desarrolla en la Italia rural, en una época indeterminada entre finales del Siglo XVIII o principios del XIX.

- ARGUMENTO DE LA ÓPERA.

ACTO I

Cuadro I

*Las cercanías de una granja. Es medio día. Los campesinos ensalzan las bondades de la siesta, mientras el tímido Nemorino alaba la belleza y los dones de Adina, quien no le hace ningún caso (Cr. y Cav. **Ben conforto al mietitore...Buen alivio para el segador...; Quanto e bella...Cuan bella es...**) Adina que lee bajo la sombra. Se echa a reír y cuenta la historia del filtro de Isolda, el que hizo que Tristán se enamorase de ella, (Cr. y Cav. **Della crudele Isotta...Por la cruel Isolda**). De pronto se oye una música similar y aparece el fanfarrón de Belcore, a; frente de un batallón, (Cr. y Cav. **Come Paride vezzoso...Como el hermoso Paris...**). Adina coquetea con el militar mientras Nemorino se muere de celos (T. **Piu tempo oh Dio...Mas tiempo oh Dios...**). Por fin el muchacho vence su timidez y decide hablarle a Adina, pero esta le dice que mejor haría yendo a la ciudad a cuidar a su tío enfermo, ya que se arriesga a perder su herencia; además, ella es caprichosa y prefiere no enamorarse a fondo de nadie (D. **Bella richiestta...Buena pregunta...; Per guarir di tal pacía...Para curarse de tal locura...**).*

Cuadro II

*Plaza del pueblo. Se escucha un toque de trompeta y todos los aldeanos acuden a ver que pasa (Che vuol dire...?Que quiere decir...?) Aparece entonces el doctor Dulcamara trepado en un carro dorado que guía su criado disfrazado de moro. Anuncia sus jarabes que lo curan todo, aunque los pueblerinos no se deciden a comprarlos (A. **Udite, udite...Oid, oid...; Così chiaro e come el sole...Tan claro como el sol...**). Cuando se marchan los campesinos, Nemorino muy tímido se acerca y le pregunta si él posee el filtro mágico de la reina Isolda. Dulcamara aprovecha la situación y le vende una botella de vino de Burdeos, luego le dice que el elixir no surgirá efecto hasta un día después de haberlo bebido, tiempo que utilizara el doctor para marcharse del pueblo (D. **Voglio dire...Quiero decir; Obbligato...Ah!, Ah, Agradecido...**) con el elixir en sus manos Nemorino se siente feliz y se bebe el frasco de una sentada. Adina al verlo tan contento, le pregunta que le sucede.*



*El muchacho le contesta que pone en práctica su consejo de ser indiferente, lo cual molesta en parte a la granjera (**Caro elisir...Querido elixir...; Esulti pur la barbara...Regocíjese pues la bárbara...**) Belcore se acerca y le pide a Adina, que se case con él. La joven acepta entre gustosa e indiferente; de pronto llega un comunicado para el militar que le insta partir sin tardanza. Entonces decide celebrar la boda ese mismo día. Mientras todos se regocijan con el festín que tendrán, Nemorino se queja amargamente de su suerte. (**F.T. y Cr. Adina credimi...Adina créeme; Stretta, Fra lieti concent...Entre alegres armonías...**).*

ACTO II

Cuadro I

*Interior de la granja de Adina. Todo está preparado para la celebración de la boda. Los campesinos bailan y beben (**Cantiamo facciam brindis...Cantemos y hagamos un brindis...**). Dulcamara se une a los festejos y propone cantar una barcarola con Adina (**Io son ricco e tu sei bella...Yo soy rico y tu eres bella...**). Se presenta el notario, pero Adina prefiere aplazar la ceremonia, ya que Nemorino no ha llegado y ella quiere vengarse de la timidez del muchacho. Salen todos y aparece Nemorino; desesperado, busca a Dulcamara para comprarle una segunda botella aunque no tiene dinero para pagarla. Al ver que Belcore busca mozos para alistarlos, se le acerca; el militar lo contrata por unas cuantas monedas (**Venti scudi...Vente monedas...; Ai perigli Della guerra...A todos los peligros de la guerra...; Qua la mano...He aquí la mano...**).*

Cuadro II

*Patio de una casa del pueblo. Gianetta comenta que Nemorino ha heredado una gran fortuna de su tío que acaba de morir, aunque todavía no lo sabe. Sus amigas dicen que ahora se ha convertido en un buen partido (**Saria possibile...? Sería Posible...?**). Llega Nemorino; bajo los efectos del elixir que se ha bebido de un tirón, se cree que atrae a las aldeanas. Dulcamara se encuentra asombrado de los resultados del Burdeos, y Adina no sabe qué hacer ni que pensar, pues lo lógico sería que el joven estuviese deprimido por*



su próxima boda, mientras tanto, Gianetta y las muchachas le hacen zalamerías (**C. y Cr. Dell' elisir mirabile... Del elixir milagroso; lo gia m'immagino... Yo ya me imagino**). Adina se queda sola con Dulcamara; este le cuenta toda la verdad, como Nemorino, al ser tan tímido, no se atrevía a acercarse a la mujer que ama, y como su licor mágico lo ha convertido en un Don Juan. La muchacha se queja de sus tontos caprichos; cuando el doctor quiere ofrecerle el elixir, esta se niega a aceptarlo pues sabe lo que hay que hacer para que Nemorino vuelva a su lado (**D. Quanto amore...Una tenera occhiatina...Cuanto amor...Una tierna miradita**). Cuando el escenario se queda vacío, aparece el joven y medita sobre el cambio que ha notado en Adina, de la que está seguro que le quiere (**Ro. Una furtiva lacrima...Una furtiva lagrima...**), pero al verla acercarse, prefiere seguir haciéndose el indiferente. Se queja del asedio de las jóvenes. Entonces la muchacha le pregunta por qué quiere marcharse de soldado. Nemorino tartamudea. Adina le entrega el contrato que ha comprado el a Belcore y le dice que se quede en el pueblo. Pero el joven espera que Adina se le declare. Al ver que esto no sucede, le devuelve el contrato y afirma preferir marcharse a la guerra. Por fin, Adina le declara su amor (**A. Prendi, per me sei libero...Toma, por mi eres libre...**). Entra Belcore. En ese momento Adina deshace el compromiso presentándole a su futuro esposo; el militar le contesta que peor para ella. Llega Dulcamara y proclama que todo se debe a su maravilloso elixir, capaz de curar todos los males. El pueblo entero le deja sin provisiones mientras cantan su elogio (**Ei corrige ogni difetto...El corrige todos los defectos...**)³⁰

- ESTRUCTURA DE LA ÓPERA.

La función estructural de sus partes no está sostenida en la simetría, no es una ópera simétrica, como se demuestra en el siguiente cuadro:

³⁰Argumento tomado de "EL LIBRO DE LA ÓPERA", de José María Martín Triana, Alianza Editorial S.A., Madrid, 2001, págs. 131 a 134.



ACTOS	CUADROS	PERSONAJES		CARACTERÍSTICAS			
		FEMENINOS	MASCULINOS	UNA PAREJA	UN PRETENDIENTE	UNA MURMURADORA	UN ESTAFADOR
ACTO I	2 CUADROS	ADINA	NEMORINO	ADINA Y			
ACTO II	2 CUADROS	GIANETTA	BELCORE	NEMORINO	BELCORE	GIANETTA	DULCAMARA
			DULCAMARA				

A continuación hacemos un cuadro estructural de los números musicales:

CUADRO ESTRUCTURAL DE NUMEROS MUSICALES		
OVERTURA		
ACTO I		
Cuadro I		
Formato	Título	Personajes
1. PRELUDIO Y CORO 2. Cavatina 3. Cavatina 4. Cavatina 5. Recitativo 6. Escena y Dúo	<i>"Bel conforto al mietitore"</i> <i>"Quanto e bella, quanto e cara"</i> . <i>"Della crudele Isotta"</i> . <i>"Come Paride vezzoso"</i> . <i>"Intanto, o mia ragazza"</i> . <i>"Chiedi all'aura lusinghiera"</i> .	Coro Nemorino. Adina Belcore. Adina y Belcore Adina y Nemorino.
Cuadro II		
7. Coro 8. Cavatina 9. Escena y Dúo 10. Recitativo 11. Escena y Dúo 12. Trío 13. Cuarteto y Escena Final I	<i>"Che vuol dire cotesta suonata?"</i> . <i>"Udite, udite o rustici"</i> . <i>"Voglio dire"</i> . <i>"Caro elisir, sei mio"</i> . <i>"Esulti pur la barbara"</i> . <i>"In guerra ed in amore"</i> . <i>"Adina credimi"</i> .	Coro Dulcamara Nemorino y Dulcamara. Nemorino. Adina y Nemorino. Adina, Nemorino y Belcore. Adina, Giannetta, Nemorino, Belcore y Coro de Soldados.
ACTO II		
Cuadro I		
Formato	Título	Personajes
14. Coro de Introducción 15. Recitativo 16. Barcarola 17. Recitativo 18. Recitativo 19. Escena y Dúo	<i>"Cantiamo, facial brindisi"</i> . <i>"Poiche ccantar vi alletta"</i> . <i>"Io son ricco e tu sei bella"</i> . <i>"Silenzio, e qua il notaro"</i> . <i>"Le feste nuziali"</i> . <i>"Venti scudi"</i> .	Coro, Dulcamara y Belcore Dulcamara. Adina y Dulcamara Belcore, Dulcamara y Adina. Dulcamara y Nemorino. Nemorino y Belcore.
Cuadro II		



20. Coro 21. Cuarteto 22. Rec. y Dúo 23. Romanza 24. Recitativo 25. Aria 26. Recitativo 27. Aria Final y Coro	<i>“Saria possibile?”.</i> <i>“Dell’elisir mirabile”.</i> <i>“Quanto amore”.</i> <i>“Una furtiva lacrima”.</i> <i>“Eccola”.</i> <i>“Prendi, per me sei libero”.</i> <i>“Alto!...fronte!”.</i> <i>“Ei corregge ogni difetto”.</i>	Muchachas. Adina, Giannetta, Nemorino y Dulcamara Adina y Dulcamara. Nemorino. Adina y Nemorino. Adina. Adina, Gianetta, Nemorino, Belcore Dulcamara y Coro. ³¹
--	---	---

Los números musicales del *“Elixir de amor”*, se distinguen cada uno por el principio estructural establecido a partir de la articulación de diferentes comportamientos musicales como: la textura, el timbre, la agógica y el contenido armónico.

3.2.2.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.

El contenido narrativo musical, así como su interrelación con el curso de las acciones dramáticas del personaje dentro del argumento de la obra, se toman como puntos de partida.

El método de los cuadros y gráficos representativos, nos ofrecerán la posibilidad de reflejar con mayor transparencia y claridad la complejidad de este comportamiento.

a) Análisis Musical.

Adina observa como Nemorino es acorralado por todas las jóvenes del pueblo y Dulcamara encuentra la oportunidad perfecta para vender su “elixir mágico”. La música escrita por Donizetti apoya totalmente a la dramaturgia de los personajes, lo cual podremos clarificar conforme avancemos nuestro análisis, es así que anotaremos algunos de los aspectos técnicos-musicales que apoyan a la comprensión del dueto.

³¹ *L’ELISIR D’AMORE*. Vocal Score. Gaetano Donizetti. Kalmus Classical Edition, K06155.

Podemos resumir los siguientes datos, el dúo está escrito en la tonalidad de **MI M**, en compás de **4/4**, lo que se mantiene en toda la obra, consta de **208** compases.

A continuación desglosamos los aspectos técnico-musicales:

La **Estructura** en la obra presenta una forma Ternaria compuesta (A-B-B'-C). La primera sección (**A**) presenta un tempo *Andantino*, entre los compases 1 y 38. En esta primera parte se muestra el dolor de Adina, lo cual se apoya en el texto, en los *legatos* y acentos de las frases. Mientras que la línea de Dulcamara contrasta y va en *acelerando* con corcheas, y utilizando *silabatos*, lo que nos da la idea del carácter picaresco del personaje, en lo referente a las figuras rítmicas, estas son utilizadas también en el acompañamiento.



Ejemplo No.9. Compases del 26 al 27.

En la segunda sección (**B**), existe un contraste con relación a la primera (**A**), el tempo cambia a tempo *Poco piú*, que va entre los compases 39 y 91, lo que provoca un cambio de carácter y se torna el movimiento más ligero, Adina va tomando confianza, mientras Dulcamara le ofrece el elixir mágico, en esta parte ambos personajes utilizan corcheas y semicorcheas, con *acentos*, *staccatos* e intercalan los textos a manera de conversación.

Ejemplo No. 10. Compases del 68 al 70.

Este espacio a su vez se subdivide con la sección B', que se enmarca entre los compases 58 al 91, donde Adina se muestra totalmente convencida de que Nemorino caerá a sus pies y esto se siente en la musicalización, en el texto y en la actitud del personaje, que da paso a la siguiente sección.

La tercera sección (C), distinta a las anteriores, de igual manera inicia con el cambio de tempo a un *Allegro*, que lo ubicamos entre los compases 92 y 218, en esta predomina el coqueteo de Adina y la seguridad de que triunfará ante todas las mujeres que persiguen a Nemorino. Resaltan las *staccatos* y los *picados* sobre las *corcheas* a lo largo de todo el segmento.

Ejemplo No. 11. Compases del 92 al 96.

Para delimitar los medios expresivos de la obra, hablaremos en primer lugar de la *Dinámica*, y como podremos apreciar de forma gráfica más adelante en las tablas, encontramos tanto en la línea vocal como en el acompañamiento del piano, indicaciones que pasan desde el *piano(p)*, *mezzo-*

forte(mf) y *forte*(f), *fortísimo*(ff). Evidentemente la jerarquía de la voz es complementada por los recursos de la dinámica.

Estas indicaciones nos darán la idea más clara de los matices que utilizaremos en la interpretación de la obra en general, las cuales se irán describiendo en cada frase, según la intensidad y expresión del carácter de cada personaje. Entre los **reguladores** aparecen también *crescendo* y *decrescendo* cumpliendo una función de fortalecer la acción dramática.

La **Agógica**, presenta según la partitura muchos cambios, lo que nos da la idea de que a pesar de que los tempos están bien estructurados, **el tempo** va cambiando con frecuencia gracias a las indicaciones de *rallentando*, *ritardando*, *stringendo poco a poco*, así también encontramos algunos *calderones*. Estas precisiones son relacionadas directamente con el texto, el carácter del personaje y la interpretación del ejecutante.

La **textura** que predomina en la obra es la homófona, donde las voces llevan la melodía principal y el piano cumple la doble función de acompañante y dúo, ya que la mano derecha dobla la voz principal casi en la totalidad de la obra, tanto en el movimiento rítmico como en el melódico.



The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Spanish and English. A red box highlights a section of the vocal line. The middle staff is a piano accompaniment line, and a blue box highlights a section of it. The bottom staff is another piano accompaniment line. The lyrics are: "ta! pos - - se - - de - - a si no - - bil" and "ng! I pos - - sessed - that so no - - ble". The piano part includes the text: "becca. (Essa pu-re è inna-mo-rata, essa pure è inna-mo-rata: ha bi-sogno del li-ro mio.)".

Ejemplo No. 12. Compases del 28 al 29.



En lo que al **tempo** se refiere, la obra inicia en un *Andantino*, cambia a *Poco piú* y termina con un *Allegro*, el que se mantiene hasta terminar la obra.

Los **Extremos de altura** en el personaje de Adina (personaje principal del análisis), están en las notas Mi3 en lo que corresponde al registro grave y el La4 en el registro agudo. Esto nos da la idea de que el registro de la voz es amplio ya que abarca más de una octava, pero notamos que el registro medio predomina en la línea vocal melódica de Adina en la mayoría de la obra, por el carácter y texto picaresco de los dos personajes, el compositor no requiere de grandes intervalos.

El **clímax** de la obra lo podemos hallar entre los compases 152 al 158, en donde encontramos la parte más contrastante y en donde la fuerza orquestal acompaña a la voz, y reafirma la intención del personaje.

Para un mejor acercamiento al análisis del dúo "*Quanto amore*" nos complementaremos con la tabla donde podremos comprobar cada movimiento o cambio musical, el cual luego se relacionará con el análisis del personaje en la parte dramática interpretativa como habíamos mencionado anteriormente.

b) Análisis Dramático Interpretativo.

En nuestro análisis es importante situar el dúo de Adina y Dulcamara, dentro del contexto de la ópera, para lo cual proponemos un diseño de organización y estructuración de la misma en el siguiente cuadro:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	DESENLACE
1. Preludio y coro <i>"Bel conforto al mietitore"</i> 2. Cavatina <i>"Quanto e bella, quanto e cara"</i> . 3. Cavatina <i>"Della crudele Isotta"</i> . 4. Cavatina. <i>"Come Paride vezzoso"</i> . 5. Recitativo <i>Intanto, o mia ragazza"</i> . 6. Escena y Dúo <i>"Chiedi all'aura lusinghiera"</i> . 7. Coro <i>"Che vuol dire cotesta suonata?"</i> . 8. Cavatina <i>"Udite, udite o rustici"</i> . 9. Escena y Dúo <i>"Voglio dire"</i> .	10. Recitativo <i>"Caro elisir, sei mio"</i> . 11. Escena y Dúo <i>"Esulti pur la barbara"</i> . 12. Trío <i>"In guerra ed in amore"</i> . 13. Cuarteto y Escena Final I <i>"Adina credimi"</i> . 14. Coro de Introducción <i>"Cantiamo, facial brindisi"</i> . 15. Recitativo <i>"Poiche ccantar vi alletta"</i> . 16. Barcarola <i>"Io son ricco e tu sei bella"</i> . 17. Recitativo <i>"Silenzio, e qua il notaro"</i> . 18. Recitativo <i>"Le feste nuziali"</i> . 19. Escena y Dúo <i>"Venti scudi"</i> . 20. Coro <i>"Saria possibile?"</i> . 21. Cuarteto <i>"Dell'elisir mirabile"</i> .	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> 22. Rec. y Dúo <i>"Quanto Amore"</i> </div> 23. Romanza <i>"Una furtiva lacrima"</i> . 24. Recitativo <i>"Eccola"</i> . 25. Aria <i>"Prendi, per me sei libero"</i> . 26. Recitativo <i>"Alto!...fronte!"</i> . 27. Aria Final y Coro <i>"Ei corregge ogni difetto"</i> .
<p>La primera parte, está vinculada a la exposición de los elementos dramáticos esenciales. Se introducen los personajes principales (Adina, Nemorino, Belcore y Dulcamara), el contexto donde se ubica la historia y el conflicto central presentado como fase final expositiva.</p>	<p>La segunda parte se relaciona con el conflicto o contradicción fundamental de la obra. Articulación principal en el desarrollo de la acción dramática que presenta los instantes más sentimentales y reflexivos conjuntamente.</p>	<p>En la tercera parte se muestra el desenlace de la obra que se lo puede palpar en el momento climático que, a nivel dramático-estructural, se relaciona con la fase culminante de la obra.</p>

Podemos anotar entonces que el dúo *"Quanto amore"* lo podemos situar en el momento de desenlace de la obra, de esto parte nuestro análisis.

b.1) ANÁLISIS Y EXPLORACIÓN DEL PERSONAJE.

- DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL PERSONAJE.

Adina es el rol femenino protagónico dentro de la Ópera. Es un personaje que requiere de una soprano lírica o ligera con gran línea de canto y técnica belcantista. La extensión del registro vocal va desde un Do3 hasta un Do5.

Ejemplo No.13. Compases del 106 al 109(DO5/DO3).Fragmento de la Novena escena del ACTO II.

Adina dentro de la ópera desempeña números vocales como, una Cavatina, tres dúos, un trío, dos cuartetos, una Barcarola, un aria, también recitativos, ensambles con el coro y grandes finales. Adina además requiere soltura y dominio escénico.

Técnicamente el estudio de éste personaje contribuye con el manejo de la técnica belcantista como uso de coloraturas, agilidades y el fraseo extenso que suscitan el trabajo de la respiración y el apoyo. Requiere de mucha versatilidad vocal y línea de canto estable.

Ejemplo No.14. Compases del 23 al 25. Fragmento aria "Prendi per me",ACTO II.



Donizetti escribe la melodía de una forma muy cómoda y aprovecha los diferentes tipos de registros como el agudo, medio y grave, para demostrar las capacidades vocales y darle más brillo a la voz. La armonía apoya a la dramaturgia del texto y el carácter del personaje. Así también a más de lo musical, exige un gran esfuerzo físico y concentración. Todo esto para que en escena se pueda transmitir e interpretar de manera profesional el personaje, sin afectar la técnica vocal.

En el dúo “*Quanto amore*”, se ven reflejadas todas las exigencias antes mencionadas como pudimos comprobar en el análisis musical.

- DESCRIPCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

Adina es una joven muy bella y educada. Dueña de una granja. Coqueta y muy segura de sí misma y de todos sus encantos. Sabe que todos los jóvenes admiran su belleza, en especial Nemorino un joven muy sencillo e ingenuo que está completamente enamorado de ella. Al ser Adina muy vanidosa, juega con él y eso le divierte mucho. Le gusta saber que tiene el control, así que utiliza a Belcore, un apuesto y muy galante sargento, para hacer sufrir a Nemorino. Cuando siente la indiferencia del joven Nemorino, por su vanidad y capricho, se interesa, pero es muy orgullosa y le cuesta aceptar sus sentimientos por él. Al final a pesar de aceptar su amor, se muestra como una joven interesada, ya que se siente feliz al enterarse de que Nemorino ha heredado una gran fortuna por la muerte de su tío y se ha convertido en millonario.

De mi experiencia personal como intérprete puedo anotar que Adina al ser un personaje de carácter juvenil, ayuda a desenvolverse más libremente en la escena, y a explorar sentimientos como el capricho, la vanidad, el egoísmo, la libertad y el amor de una forma muy descomplicada. Interrelacionado este contexto al ser una ópera de género bufo. El personaje juega con sus pretendientes y se siente muy segura de sí misma y de todos sus encantos. La



intérprete requiere mucha personalidad para hacer que el personaje sea atractivo y más creíble para el espectador.

En lo que concierne a la parte musical, no solo de éste personaje, se puede decir que, las melodías son de una belleza muy espontánea y de fácil comprensión, tanto para el intérprete como para el oyente o espectador. Y sin duda, la situación dramática en la que se desenvuelve la historia, es muy divertida.

b.2) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL PUNTO DE PARTIDA DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA EN LA QUE SE DESARROLLA EL ARIA:

- HISTORIA ANTERIOR MEDIATA.

Adina se ha comprometido con Belcore por simple vanidad y por darle celos a Nemorino, todos festejan el compromiso, mientras Nemorino se encuentra desesperado por esta situación pues teme perder para siempre a su amada. Adina mientras tanto disfruta verlo sufrir.

- HISTORIA ANTERIOR INMEDIATA.

En el pueblo las chicas se han enterado que el tío millonario de Nemorino ha muerto y le ha dejado toda su fortuna al joven, entonces todas quieren conquistarlo y como Nemorino todavía no se enteró, piensa que es el efecto del elixir. Es entonces que mientras las jóvenes lo acosan entra Adina y Dulcamara cada quien por su lado y se quedan pasmados por lo que ven, Nemorino al ver a Adina, la ignora y se marcha con las jovencitas coquetas. Adina en ese momento se desconcierta pues piensa que lo ha perdido para siempre, y en ese momento al encontrarse con Dulcamara, éste, quien al ver la actitud de la joven desesperada, encuentra la situación perfecta para vender su "licor mágico".



- ESTADO EMOCIONAL DEL PERSONAJE ANALIZADO AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

El estado varía inicialmente entre preocupación, intriga, curiosidad, temor, celos y desesperación, Adina no entiende el porqué ahora todas las mujeres del pueblo quieren conquistar a su Nemorino. El acompañamiento musical, el texto y el carácter del personaje son los que determinan los cambios al estado anímico del personaje.

- ESTADO FÍSICO DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los movimientos en éste dúo, al inicio se alteran entre rápidos, cortos y discontinuos, ya que Adina observa preocupada y no entiende cómo es posible que Nemorino la ignore y se vaya feliz, rodeado de todas las muchachas del pueblo.

- CONDICIONES DEL CONTEXTO ESPACIAL EN DONDE SE DESARROLLA LA SITUACIÓN.

La escena se desarrolla en la plaza central del pueblo, hay un hermoso paisaje, pues cae la tarde, el ambiente es cálido. En escena se encuentra Adina acompañada de Dulcamara, alrededor hay algunas bancas, plantas, arbustos, algunos transeúntes, parejas, niños jugando y al fondo algunas de las chicas que perseguían a Nemorino, susurran y ríen. Existe también una fuente de agua, y más objetos pequeños.



b.3) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE DETERMINAN EL DESARROLLO DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA

- INTENCIONES CONSCIENTES.

Necesita averiguar, discernir tantos cambios en el comportamiento de Nemorino y de las jóvenes mujeres del pueblo, además quiere confirmar que sus atributos son más poderosos que cualquier licor milagroso.

- INTENCIONES INCONSCIENTES.

Correr detrás de Nemorino, apartar a esas mujeres de su lado y decirle que si lo quiere, mostrar a todos que ella es la mejor, la más hermosa y que sus encantos harán que Nemorino, no pueda dejarla nunca por ninguna otra mujer.

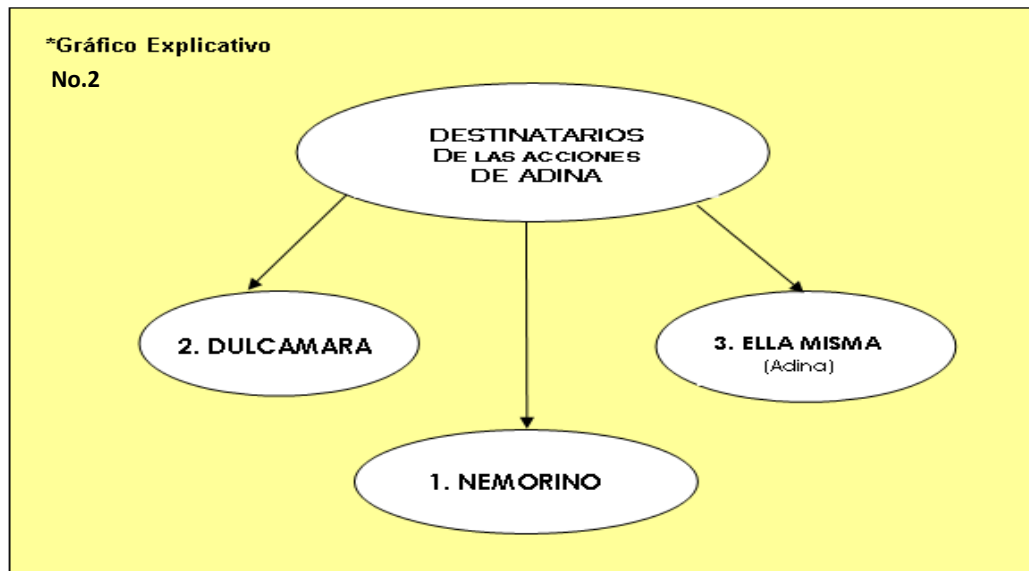
- INTERRELACIÓN DEL PERSONAJE CON LOS OTROS PERSONAJES DE LA SITUACIÓN Y EL ESPACIO.

Adina en escena conversa con Dulcamara. La relación es de interés por parte de ambos ya que Adina quiere saber el porqué la actitud de Nemorino es opuesta a la habitual y por su lado Dulcamara se interesa también ya que cree poder convencerla y venderle la poción mágica, que cambiaría su situación. La interrelación cambia cuando Adina convencida de sus encantos, termina por conquistar hasta al mismo doctor Dulcamara.

La escena se desarrolla en la Plaza central del pueblo como ya se mencionó y los personajes desenvuelven sus acciones en el espacio libremente y de manera muy dinámica.

- ANÁLISIS SUMARIO DEL DESARROLLO DEL DESTINATARIO DE LA ACCIÓN.

La escena se desarrolla con un diálogo entre Adina y el doctor Dulcamara, lo cual indica que el destinatario físico es el doctor, pero conforme la escena se desarrolla, sin duda el joven Nemorino es destinatario principal ya que los pensamientos y acciones del personaje se destinan a él. Así también, es la misma Adina quien se define como el destinatario en muchas ocasiones, ya que se refiere muy orgullosa a sus encantos tanto físicos como intelectuales y muestra sus sentimientos por Nemorino.



- ANÁLISIS SUMARIO DE COMO FUNCIONAN LOS SUBTEXTOS DEL PERSONAJE.

En éste dúo, los personajes se ubican con intenciones diferentes, por lo que posterior a un análisis de los subtextos, se pueda dilucidar que cada uno está en una historia diferente. Dulcamara, con el objetivo de convencer y vender su falso elixir milagroso, y por su parte Adina, desesperada y preocupada por descubrir la causa del repentino desamor de Nemorino ya que tiene miedo de que él pueda amar a otra mujer, entonces necesita convencerse de que con sus encantos no lo perderá nunca.

Observemos en el siguiente ejemplo:



Ejemplo No.15. Compases del 1 al 9. Fragmento del dúo “Quanto amore”.
ACTO II.

ADINA		DULCAMARA	
El texto literal dice:	Los subtextos pueden decir:	El texto literal dice:	Los subtextos pueden decir:
Quanto amore, Quanto amor, ed io spietata, y yo despiadada tormentai si nobil cor. Atormentaba su noble corazón	Oh! No, soy una tonta, Nemorino me ama de verdad... y yo fui mala y me burle, por mi culpa me dejó... pero no puedo perderlo, No!!	Essa pure é innamorata! Ella también esta enamorada ha bisogno del liquor. Necesita del licor.	Jajaja, esta muchacha se muere de celos... Está muy enamorada, se muere de celos, es mi oportunidad... Le venderé mi elixir ...

Por lo tanto en el análisis de los subtextos los personajes muestran sus sentimientos y acciones ligadas a los textos literales del compositor, vistos tanto de forma individual como ya en conjunto. Se puede decir que son personajes verdaderos, ya que al inicio por ejemplo Adina muestra su preocupación pues ha despreciado a Nemorino en muchas ocasiones y tanto en el texto literal como en el subtexto se observa que existe dicha preocupación.



Esto se repite durante todo el dúo, pues a pesar de que el estado anímico de Adina cambia, los subtextos siguen acompañando a los textos literales.

- ANÁLISIS SUMARIO DE LOS CAMBIOS EN EL ESTADO DE ANÍMO DEL PERSONAJE DURANTE LA ESCENA ANALIZADA.

Una vez que Adina siente rabia, celos y temor al ver que Nemorino se marcha muy feliz con todas esas mujeres, se encuentra y conversa con Dulcamara. El doctor muy orgulloso, se lleva todo el crédito de la felicidad de Nemorino al ser ahora el centro de atención de todas las jovencitas del pueblo. Adina se desespera y siente temor, escucha de una bebida milagrosa que Nemorino ha tomado, la cual le ha dado grandes resultados y por ello Adina teme perderlo.

Posterior a ello el doctor quiere convencer a Adina de comprarle la solución a sus problemas y Adina como es muy astuta, descubre que el “elixir milagroso”, no es otra cosa que un simple vino, entiende entonces al darse cuenta del fraude, que sus encantos son más poderosos que aquella “pócima mágica” y se muestra muy segura de sí, alegre, convencida y decidida a conquistar a Nemorino pues no puede ocultar más sus sentimientos de amor por el humilde y tierno joven.

b.4) ANÁLISIS DE TEXTO
- CUADRO DESCRIPTIVO DE LAS ACCIONES DEL PERSONAJE EN LA SITUACIÓN DRAMÁTICA.

ACCIÓN VERBAL Y TRADUCCIÓN,	SUBTEXTO	ACCIONES FÍSICAS DE ADINA	DESTINATARIO	INTENCIÓN DE ADINA	EST. ÁNIMO DE ADINA
ADINA Come sen va contento! Que contento se va!	Como puede irse con todas esas... y me ignoró... como se atreve...	Mirar por donde se va, caminar como queriendo seguirlo.	Ella misma y Nemorino	Consciente: Conocer el porqué todas las mujeres quieren a Nemorino. Inconsciente: Correr detrás de Nemorino.	Preocupada y celosa.
DULCAMARA La lode è mia, El mérito es mío.	ADINA: ¿Qué...?, ¿Por qué...? no entiendo... DULCAMARA: Yo soy el mejor, lo logré.	Ver a Dulcamara con incertidumbre.	Adina		
ADINA Vostra, o doctor...? Vuestro, doctor...?	¿Cómo? Suya doctor, y por qué...	Mirar y preguntar a Dulcamara.	Dulcamara	Consciente: Saber que pasa. Inconsciente: Ir detrás de Nemorino.	Impaciente, curiosa
DULCAMARA Si, tutta. Sí, todo. La gioia è al mio, comando: La alegría esta bajo mi mando, io distillo il piacer, yo destilo el placer l'amor lambicco y el amor come l'acqua di rose, como agua de rosas; e ciò che adesso y aquello que ahora vi fa maravigliar nel giovinotto. hace maravillar a aquel jovencito, Tutto portento egli è todo un portento es del mio decotto. de mi gran invención.	ADINA: No le entiendo nada doctor, por qué dice eso...? Por qué Nemorino me ignoró...? y todas esas mujeres detrás de él... será que ya no le gusto... DULCAMARA: Todo es gracias a mí, yo soy el mejor, y gracias a mi vino mágico, jajaja... todas las jovencitas ahora quieren al muchacho.	Caminar por detrás de Dulcamara y cruzar a la izquierda, pero siempre observando por donde salió Nemorino.	Él mismo Nemorino El mismo		



<p>ADINA Pazzie! ¡Locuras!</p>	<p>Ahh!! Qué cosas dice...está loco...</p>	<p>Regresar nuevamente a la derecha y referirse al doctor.</p>	<p>Dulcamara</p>	<p>Consciente: No querer escucharlo. Inconsciente: Ver si Nemorino regresa.</p>	<p>Incrédula.</p>
<p>DULCAMARA Pazzie, voi dite? Locuras, dices? Incredula! Pazzie? Incrédula! ¡Locuras? Sapete voi dell'alchimia il poter, Conoces el poder de la alquimia? il gran valore dell'elisir d'amore della regina Isotta? El gran valor del elixir de amor de la Reina Isolda?</p>	<p>ADINA: Por qué Nemorino no regresa...? No pudo haberme olvidado.... Y éste doctor sigue con sus cosas... Qué? Cómo? La reina Isolda...? DULCAMARA: Esta joven no me cree, como no puede creer en mí...no es fácil convencer a ésta joven...cómo puedo convencerla...?</p>	<p>Escucharlo, pero ser indiferente y seguir preocupada por Nemorino. Preguntar con mucha curiosidad.</p>	<p>Adina</p>		
<p>ADINA Isotta! Isolda!</p>	<p>Qué...? Isolda...?</p>	<p>Pararse al lado y preguntarle.</p>	<p>Dulcamara</p>	<p>Consciente: Verificar si escuchó bien. Inconsciente: Saber de qué se trata todo lo que pasa.</p>	<p>Curiosa</p>
<p>DULCAMARA Isotta. Isolda. lo n'ho d'ogni misura e d'ogni cotta.</p>	<p>ADINA: Ay!!! Este doctor está loco.... DULCAMARA: Ni yo sé quién es esa tal Isolda....pero igual tengo que convencer a</p>	<p>Seguir al lado de Dulcamara y escucharlo con atención.</p>	<p>Adina</p>		



Lo tengo en todas las mezclas y sabores.	la joven y ganarme unos cuantos zequines...				
ADINA (Che ascolto?) (Qué oigo?) E a Nemorino voi deste l'elisir? ¿Y le has vendido el elixir a Nemorino?	No puede ser, qué dice este hombre, entonces mi Nemorino bebió ese elixir...?	Acercarse más y preguntarle. Separarse, ir hacia el frente.	Ella misma. Nemorino	Consciente: Conocer de qué se trata aquel elixir milagroso. Inconsciente: Salir corriendo a buscar a Nemorino.	Muy preocupada
DULCÂMARA Ei me lo chiese Él me lo pidió per ottener l'affetto para obtener el afecto di non so qual crudele... nose de que cruel mujer...	ADINA: Pero para qué quiere él ese elixir, será que ama a otra y no a mí...? DULCÂMARA: Jajaja...está que muere de celos...está enamorada jajaja...	Regresar y escucharlo con atención.	Adina		
ADINA Ei dunque amava? Y aún la ama?	Entonces él está enamorado de verdad....	Mirar al frente, ir al centro.	Dulcamara	Consciente: Salir de su duda. Inconsciente: Ir a buscar a Nemorino.	Desconsolada y temerosa
DULCÂMARA Languiva, sospirava Languidecía y suspiraba senz'ombra di speranza. sin una luz de esperanza E, per avere y por beber una goccia di farmaco incantato, una gota del fármaco encantado, vendé la libertà, vendió la libertad si fe' soldato. Se hizo soldado.	ADINA: Ay no!!! Qué hice...por mi culpa ahora lo perderé para siempre...por mi culpa él se marchará y puede hasta morir...nooo.. DULCÂMARA: El pobre Nemorino está desesperado...fué capaz de vender su libertad...pero ésta joven más aún jajaja...	En centro de pie, escuchar. Asustarse, desesperarse y sentir que quiere desmayarse.	Nemorino		
ADINA (Quanto amore! (Quanto amor! Ed io, spietata, Y yo, despiadada Tormentai si nobile cor!) Atormenté a ese noble corazón).	Oh!!! Nooo...soy una tonta, Nemorino es tan bueno eran verdaderos todos sus sentimientos y yo fui muy mala...no, no, y ahora qué hago...	Caer al piso de rodillas, con rostro bajo.	Ella misma Nemorino	Consciente: Arrepentirse por haber sido tan indiferente. Inconsciente: Llorar de la desesperación.	Desconsolada



<p>DULCAMARA (Essa pure è innamorata, (Ella también está enamorada, ha bisogno del liquor.) Necesita del licor)</p> <p>Bella Adina, Bella Adina, qua un momento... espera un momento... più dappresso... aquí mas cerca... su la testa, sube la cabeza, Tu sei cotta... Estas confundida... io l'argomento yo lo sé a quell'aria, por aquel aire afflitta e mesta. Afligido y abatido Se tu vuoi ?... Si tu quieres?...</p>	<p>ADINA: Nemorino de verdad me amaba y ahora está con todas esas mujeres... Tengo que recuperarlo, no puedo perderlo...</p> <p>DULCAMARA: Jajaja...ésta joven no hay duda de que se muere de celos y está enamorada del joven Nemorino...pero no quiere aceptarlo, es muy orgullosa...pero yo voy a convencerla que mi elixir mágico es su única solución y que eso hará que el joven la ame nuevamente...jajaja...es mi oportunidad...</p>	<p>Ponerse de pie y pensar.</p> <p>Acercarse porque Dulcamara le hala hacia él.</p> <p>Observar la botella que saca Dulcamara con curiosidad.</p>	<p>El mismo.</p> <p>Adina</p>		
<p>ADINA S'iovo?...Che cosa...? Si yo quiero?...Que cosa...?</p>	<p>Si dígame, dígame...quiero saber que pasa...dígamelo...</p>	<p>Acercarse más y preguntarle con mucha curiosidad.</p>	<p>Dulcamara</p>	<p>Consciente: Sacarle la información que necesita a Dulcamara.</p> <p>Inconsciente: Traer a su lado nuevamente a Nemorino.</p>	<p>Curiosa, impaciente.</p>
<p>DULCAMARA Su la testa, schizzinosa! Sube la cabeza caprichosa Se tu vuoi, ci ho la ricetta Si tu quieres, aquí tengo la receta Che il tuo mal guarir potrà. Que tu mal curar podrá.</p>	<p>ADINA: Sí, sí...yo quiero saber como hago que Nemorino vuelva a mí...</p> <p>Qué...? Es éste el famoso elixir...?Jajaja...pero si es un simple vino....ah!! ahora entiendo todo...</p> <p>DULCAMARA: Yo tengo la receta secreta que te dará la solución...así que tienes que darme a cambio...</p>	<p>Estar junto a Dulcamara y escuchar con mucha atención, subir el rostro.</p> <p>Coger la botella que el doctor le ofrece, oler y darse cuenta de que es un simple vino.</p>	<p>Adina</p>		
<p>ADINA Ah! dottor, sarà perfetta Ah! Doctor, será perfecta Ma per me virtù non ha Pero para mi virtud no tiene...</p>	<p>Jajaja...ah! Doctor a mí no me engaña...no hay nada que derrita más a Nemorino, que todos mis encantos.</p>	<p>Caminar muy segura y alegre hacia derecha.</p>	<p>Dulcamara</p>	<p>Consciente: No dejarse convencer.</p> <p>Inconsciente: Convencerse de que ella tiene el control.</p>	<p>Esperanzada</p> <p>Segura</p>



<p>DULCAMARA Vuoi vederti mille amanti, Quieres a ver miles de amantes spasimar languire al piede? afligidos y lánguidos a tus pies..?</p>	<p>ADINA: Jajaja...Nemorino nunca dejó de amarme...</p> <p>DULCAMARA: Pero entonces no quieres tener a miles de hombres a tus pies...?</p>	<p>Caminar hacia izquierda, pensando en que sus encantos podrán contra todo.</p>	<p>Adina</p>		
<p>ADINA Non saprei che far di tanti No sabría que hacer con tantos Il mio core un sol ne chiede Mi corazón solo uno pide.</p>	<p>No quiero a más hombres ya estoy cansada de tantos que me persiguen.</p> <p>Mi corazón quiere solo a Nemorino.</p>	<p>Detenerse en centro y contestarle.</p>	<p>Nemorino</p>	<p>Consciente: Burlarse de Dulcamara.</p> <p>Inconsciente: Demostrar que ella es quien elige a quien amar.</p>	<p>Convencida</p>
<p>DULCAMARA Render vuoi gelose, pazze donne, vedove, ragazze? Quieres volver locas de ceos a las doncellas, esposas, viudas?</p>	<p>ADINA: Ay, doctor no me convencerá...</p> <p>DULCAMARA: Esta joven es muy difícil de convencer....qué más me invento...</p>	<p>Cambiar de lado a derecha, pensando siempre en que ella conseguirá tener de nuevo a Nemorino a sus pies.</p>	<p>Adina</p>		
<p>ADINA Non mi alletta, No me alienta, non mi piace no me gusta di turbar altrui la pace turbar a otros la paz.</p>	<p>Ya no insista doctor, ya lo entendí todo... no me interesa nadie más...</p>	<p>Contestar deteniéndose en centro.</p>	<p>Ella misma</p>	<p>Consciente: Expresar que no es conflictiva.</p> <p>Inconsciente: Manifestar su amor.</p>	<p>Alegre.</p>
<p>DULCAMARA Conquistar vorresti un ricco? Conquistar quieres un rico?</p>	<p>ADINA: Jajaja... no me interesa...</p> <p>DULCAMARA: Es muy terca esta niña...</p>	<p>Ir a la izquierda, reírse de la insistencia de Dulcamara.</p>	<p>Adina</p>		
<p>ADINA Di ricchezze io non mi picco Por riquezas no me preocupo.</p>	<p>Tengo mucho dinero y aunque sí quisiera tener más...ahora sólo me interesa que regrese mi Nemorino.</p>	<p>En centro responder.</p>	<p>Ella misma</p>	<p>Consciente: Mostrar que no es una mujer interesada.</p> <p>Inconsciente: No hacerle más caso al doctor.</p>	<p>Descomplicada</p>
<p>DULCAMARA Un contino...? Un conde...? Un Marchesino...? Un marqués...?</p>	<p>ADINA: Está loco éste doctor y desesperado...jajaja...</p> <p>DULCAMARA: No puedo creer no quiere nada...está muy enamorada...</p>	<p>Quedarse en centro riendo.</p>	<p>Adina</p>		



<p>ADINA lo non vo`che Nemorino Yo no quiero a otro que Nemorino.</p>	<p>Yo amo sólo a Nemorino...sí sólo a él lo amo...</p>	<p>En centro muy convencida riendo.</p>	<p>Nemorino</p>	<p>Consciente: Declarar su amor.</p> <p>Inconsciente: Gritar al mundo que ama a Nemorino.</p>	<p>Muy convencida</p>
<p>DULCAMARA Prendi, su, la mia ricetta, toma, pues, mi receta, che l`effetto ti farà que efecto te hará.</p>	<p>ADINA: Este vino "milagroso"...ya no tiene ningún efecto para mí...</p> <p>DULCAMARA: Toma por favor de mi receta...es verdadera créeme...es tu solución...</p>	<p>Observar la botella que Dulcamara le muestra e impacientarse.</p>	<p>Adina</p>		
<p>ADINA Ah! Dottor, sarà perfetta, Ah! Doctor, será perfecta ma per me virtù non ha. Pero para mi virtud no tiene.</p>	<p>Ya no insista doctor, nada más poderoso que el amor y toda mi belleza...</p>	<p>Acercarse y detener con fuerza la botella que Dulcamara agita.</p>	<p>Dulcamara</p> <p>Ella misma.</p>	<p>Consciente: Convencer a Dulcamara que ella tiene la razón.</p> <p>Inconsciente: Demostrar que sus encantos son más fuertes.</p>	<p>Confiada.</p>
<p>DULCAMARA Sconsigliata! Desconfiada! E avresti core di negare il suo valore..? Y tienes corazón para negar su valor..?</p>	<p>ADINA: Yo no tengo la culpa doctorcito, soy hermosa y eso es suficiente...</p> <p>DULCAMARA: Ya no se como convencerle...como puede ser tan vanidosa...</p>	<p>Rechazar la botella y reír.</p>	<p>Adina</p>		
<p>ADINA lo rispetto l'elisire, Yo respeto el elixir, ma per me ve n'ha un maggiore: pero para mi hay uno mejor: Nemorin, lasciata ogni altra, Nemorino dejará a todas tutto mio, sol mio sarà todo mío, solo mío será.</p>	<p>Ay!! Doctorcito...su licor "milagroso" para mí no tiene ningún efecto, mis encantos son más poderosos que cualquier mágico licor. Nemorino será mío para siempre y nadie me lo quitará.</p>	<p>Mirar al doctor y caminar hacia el frente.</p>	<p>Dulcamara</p> <p>Nemorino</p>	<p>Consciente: Demostrar a Dulcamara que ella vencerá.</p> <p>Inconsciente: Sacar a flote sus sentimientos.</p>	<p>Muy segura.</p>
<p>DULCAMARA (Ah! dottore, è troppo scaltra:</p>	<p>ADINA: Mis atributos son los mejores...usted doctorcito no puede engañarme ya no insista más...</p>	<p>Al frente, en centro, pensar cómo podrá reconquistar a Nemorino.</p>	<p>El mismo</p>		



<p>(Ay! Doctor es demasiado astuta più di te costei ne sa) sabe más que tú).</p>	<p>DULCAMARA: No puede ser...me doy por vencido...es demasiado segura de que es hermosa... Me ha vencido...</p>				
<p>ADINA Una tenera occhiatina, Una tierna miradita, un sorriso, una carezza, una sonrisa, una caricia, vincer può chi più si ostina, vencer pueden al más obstinado ammollir chi più ci sprezza. Ablandar al mas duro. Ne ho veduti tanti e tanti, Los he visto tantos y tantos, presi cotti, spasmanti, suspirando a mis pies che nemmanco Nemorino que tampoco Nemorino non potrà da me fuggir. No podrá de mi huir, La ricetta è il mio visino, La receta es mi rostro in quest'occhi è l'elisir. En estos ojos esta el elixir</p>	<p>Solo con una sonrisa y una mirada Nemorino caerá vencido a mis pies...ya lo verá doctor...nadie nunca se ha resistido, he tenido muchos a mis pies, a los más fuertes de corazón y todos me han amado....así que Nemorino no podrá nunca huir de mí...mis encantos son el más fuerte elixir.</p>	<p>Caminar de un lado al otro esquivando a Dulcamara que la rodea.</p> <p>Dulcamara la abraza y ella lo seduce pero cuando el doctor quiere tomarla de la cintura ella le pega en la mano y se separa.</p>	<p>Ella misma</p> <p>Nemorino</p> <p>Dulcamara</p>	<p>Consciente: Demostrar que vencerá a todos los hombres con sus encantos...</p> <p>Inconsciente: Burlarse del elixir de Dulcamara...</p>	<p>Convencida,</p> <p>Segura,</p> <p>Alegre.</p>
<p>DULCAMARA Si lo vedo, o briconcella, si lo veo, o bribonzuela ne sai più dell'arte mia: sabes mas del arte mia questa bocca così bella esa boca tan bella è d'amor la spezieria: es del amor la botica hai lambicco eres como un alambique ed hai fornello y como un horno caldo più d'un Mongibello</p>	<p>ADINA: Jajaja...ni usted ni nadie pueden contra una mujer hermosa... Como le advertí hasta usted con su elixir mágico ahora cae ante mí... Jajaja, todos los hombres se rinden a los pies de una mujer hermosa... Hasta pronto doctorcito...jajaja...</p> <p>DULCAMARA: Oh!!! Pícara me has vencido...realmente eres muy hermosa y cualquier hombre sería</p>	<p>Mientras Dulcamara la persigue, Adina camina de un lado al otro burlándose del doctor y segura de poder con todos los hombres.</p> <p>Mientras Dulcamara</p>	<p>El mismo</p>		



<p>más caliente que un volcán. per filtrar l'amor che vuoi, para filtrar el amor que quieres per bruciare e incenerir. Y Para quemarlo e incinerarlo. Ah! vorrei cambiar coi tuoi Ah! Quisiera cambiar con los tuyos i miei vasi d'elisir mis vasos de elixir.</p>	<p>feliz teniéndote en sus brazos... Yo quisiera ser el afortunado a quien ames... Eres realmente hermosa y muy astuta mi niña... Beberé yo el elixir talvez así te fijas un poquito en mí...</p>	<p>la persigue de rodillas, Adina le bota su pañuelo y sale burlándose porque Dulcamara también cae ante sus encantos.</p>	<p>Adina.</p>		
--	--	--	---------------	--	--

3.3 “ME LLAMAN LA PRIMOROSA.../ Romanza de Elena. De la Zarzuela “El Barbero de Sevilla”. ACTO I, Cuadro Segundo.

3.3.1 La obra del compositor Gerónimo Giménez y su estilo compositivo dentro del género de la Zarzuela española.

Gerónimo Giménez (Sevilla 1854 – Madrid 1923).

Compositor y director de orquesta español. Se dedicó fundamentalmente a la composición de zarzuelas, dejando títulos destacados en el repertorio como “*La tempranica*” o “*Las bodas de Luis Alonso*”. Realizó una importante tarea de difusión de la música sinfónica contemporánea, contribuyendo a incrementar la afición filarmónica madrileña.

Dentro de su labor artística, colaboró con los mejores autores de Sainete de la época, obteniendo gran éxito y a raíz de este proceso, puso música al

Sainete que se convertiría en una de sus obras más célebres: “*Las bodas de Luis Alonso o La noche del encierro*” (1897).

“*La tempranica*” la obra más ambiciosa y mejor conseguida del autor, fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 19 de septiembre de 1900, compuesta sobre el texto de Julián Romea. Giménez consigue combinar hábilmente momentos de gran lirismo con otros en los que estalla el elemento popular. Además, se ha puesto de manifiesto la influencia de Giménez en el sinfonismo de Manuel de Falla³², Joaquín Turina³³ y otros compositores españoles posteriores a su época. La conexión estilística entre ciertos momentos de “*La tempranica*” y la posterior ópera de Manuel de Falla, “*La vida breve*”, resulta muy evidente. Así también Federico Moreno Torroba³⁴ la transformó en ópera, musicalizando las partes habladas.

Al final de su vida se encontró en una precaria situación económica, agravada por haber sido rechazada su petición de acceso a una cátedra del Conservatorio de Madrid. Murió en la pobreza, en Madrid, el 19 de febrero de 1923.

Su estilo de composición se destaca en el dominio sinfónico y concepto instrumental al abordar la música española. En su figura vemos representado el prototipo de compositor español de finales del siglo XIX. Su producción musical estuvo condicionada por las características de su época, abarcando diferentes géneros a lo largo de su vida. Sin embargo, fue en la música vocal-escénica y especialmente en el género de Zarzuela, donde triunfa como compositor.

Para comprender el estilo musical de este autor es necesario entender las obras del *género chico*³⁵. Giménez tenía un amplio conocimiento de la armonía y de la composición como demuestran sus estudios musicales; esto

³² **Manuel de Falla (1876-1946)**. Compositor nacionalista español. Es uno de los músicos más importantes de la primera mitad del siglo XX en España.

³³ **Joaquín Turina Pérez (1882 - 1949)**. Compositor español de la primera mitad del siglo XX.

³⁴ **Federico Moreno Torroba (1891 -1982)**. Compositor español, uno de los más vitales y prolíficos cultivadores de zarzuelas del siglo XX.

³⁵ El **género chico** es un género español de drama lírico. Es un subgénero de la zarzuela, la opereta española. Difiere de casi todas las formas de ópera, por ser corta y por estar enfocada a un público humilde. Se lo define también como un tipo de composiciones que servían para cumplir una demanda de diversión pública, pero de la que no estaban exentas las intenciones artísticas.



determinó la gran calidad de sus obras. Sin embargo, a lo largo de su producción musical se mostró indiferente a cualquier tipo de innovación estructural de lo expuesto por otros compositores, por lo que no podemos describir aspectos novedosos en ese sentido. El público de su época buscaba el entretenimiento por medio de modelos cercanos y de fácil comprensión, y podemos pensar que Gerónimo Giménez quiso adecuarse a estos gustos, por medio de un lenguaje sencillo y conservador en el que destacan los elementos nacionalistas. Quizás este sea el motivo por el que se han menospreciado este tipo de composiciones. Giménez cuenta con un catálogo de 114 obras escénico-vocales.

3.3.1.1 Aproximación a la Zarzuela “El barbero de Sevilla” de Gerónimo Giménez.

- ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA.

“*El Barbero de Sevilla*” es una Zarzuela cómica, en un solo acto, el cual está dividido en tres cuadros, en verso³⁶ y prosa³⁷. Basada en el libro de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y musicalizada por Gerónimo Giménez con la colaboración del Maestro Manuel Nieto, fue estrenada el día 5 de Febrero de 1901, en el Teatro de la Zarzuela. La acción del primer cuadro se desarrolla en Madrid, la del segundo y tercero, en Burgos. Su época de desarrollo, es la misma del estreno.

La obra ofrece gran vitalidad y al contrario de los que muchos piensan, no es una revisión de la conocida ópera de Rossini, no obstante, los

³⁶ **Verso.**-Conjunto de palabras que constituye la unidad de medida y cadencia en aquellas composiciones que se hallan sujetas a una regularidad prosódica. Etimológicamente, el vocablo significa “línea de escritura” y se aplica a cada uno de los renglones de texto que integran una composición poética.

³⁷ **Prosa.**- Se emplea en oposición a verso. Palabra que denomina una escritura de estructuración formal menos rigurosa y, en principio, más cercana a los modos de expresión coloquial.



seguidores de la lírica podrán reconocer algunas notas de la música del compositor italiano en el preludio, como el aria de *Fígaro*, o la muy conocida cavatina de Rosina *Una voce poco fa*.

Es una historia que tiene como protagonistas a personas del teatro, lo cual es una temática relativamente frecuente en la Zarzuela y que permite construir una trama atractiva y divertida para el espectador.

La partitura de "*El barbero de Sevilla*", es muy reconocida ya que, aunque pocos, sus números musicales han sido interpretados por grandes cantantes de la lírica mundial, entre los cuales resalta la *Romanza de Elena* (la cual será analizada), como una de las favoritas.

Los personajes principales son:

ELENA, Futura tiple, Soprano.

DOÑA CASIMIRA, madre de Elena, Soprano.

LA ROLDÁN, Tiple famosa, Soprano.

DON NICOLÁS, Barbero, padre de Elena, Actor.

CÉSAR BATAGLIA, Maestro de Música, Italiano, Actor.

RICARDO MARTÍN, Novio de Elena, Barítono.

- ARGUMENTO DE LA ZARZUELA.

ACTO ÚNICO

La trama se inicia, en una pequeña habitación, en casa de Don Nicolás. Ante el piano está sentado César Bataglia, el maestro de canto de Elena, la hija del dueño del hogar. Elena posee una hermosa voz, Doña Casimira, su mamá, y su propio profesor, no se cansan de alabar las condiciones extraordinarias que para el "bel canto" posee la muchacha, pero Don Nicolás termina por despedir al pobre Bataglia, su hija ya no estudiará más, abandonará definitivamente sus lecciones.



Ricardo Martín es el novio de Elena, como perito agrónomo se presentó a la familia, y ya duran un año las relaciones entre los dos. Don Nicolás ha de efectuar un viaje de negocios. Este inesperado viaje de su marido no convence del todo a Doña Casimira; ella no ve muy clara la cosa, y quizá tenga razón, porque en el fondo sabe que su marido es un pícaro, que anda metido en un lío amoroso con la Roldán, una tiple de ópera, con la que va a reunirse en Burgos.

Enterado Bataglia del viaje de Don Nicolás, consigue convencer a Doña Casimira para que su hija se contrate en una compañía de ópera cuyo empresario es amigo de Bataglia; este mismo se contrata también como bajo cantante. La muchacha y su profesor debutarán en Burgos cantando "El barbero de Sevilla" de Rossini. Ella, en el papel de Rosina, y él, en el de Don Basilio, de la referida ópera.

En la compañía a la que va destinada Elena, actúa su novio, Ricardo Martín, quien no es perito agrónomo, si no barítono, no habiendo confesado su verdadera personalidad en casa de su novia por temor a que Don Nicolás no le admitiera, pero desde los primeros momentos, el único que se entera de los amoríos con la tiple, es el propio Martín, quien le exige a Don Nicolás que, a cambio de su silencio, acepte la aprobación de sus relaciones con Elena. Don Nicolás acepta incondicionalmente todo lo que Martín le propone, y pide que su mujer no se entere de la presencia de él en el teatro, y mucho menos del lío que le trajo.

Ricardo ya es feliz, porque podrá cantar junto a Elena, y ésta no es menos feliz que su prometido. Don Nicolás se ve cada vez más acorralado, en más de una ocasión ha estado a punto de ser descubierto por su mujer y se ha librado de verdadero milagro. Mientras tanto, Elena ha triunfado; el público la aplaude frenéticamente, y ella es feliz.

Al salir a escena ha encontrado a su padre, su madre está con él, doña Casimira acaba de descubrir todo lo que se intentaba ocultarla, pero las



discusiones quedan en suspenso, porque todos quieren que el triunfo de Elena sea completo.

*Doña Casimira sonríe, sonríe feliz por el éxito de su hija; y sonríe también pensando que más tarde, cuando se apaguen los aplausos del público a su hija, ella se encarg r  de aclarar la situación con su marido.*³⁸

- ESTRUCTURA DE LA ZARZUELA.

La estructura de la obra consta de un solo acto, dividido en tres cuadros que a su vez se subdividen en varias escenas, dentro de las cuales encontramos textos hablados y números musicales. Los números musicales, son sólo cinco los que forman la partitura del Barbero de Sevilla. Los más sobresalientes son: la Romanza³⁹ de La Roldán “Yo soy la tiple más eminente”, y la referencia más conocida de esta obra la Romanza de Elena “Me llaman la primorosa” a ritmo de polonesa, muy popular, pues ha sido cantada por las más grandes sopranos. Otro ejemplo donde se expone un interesante manejo del ensamble vocal es la escena del ensayo, al comienzo de la obra en la cual los protagonistas cantan su respectivo papel simultáneamente, con lo que producen un verdadero caos musical en el que no es fácil entender nada. También es importante y merece ser mencionado el d o de Elena y Martín, en el que la soprano tiene ocasión de lucirse, por sus grandes exigencias técnicas.

Para mejor comprensión elaboramos los siguientes cuadros:

ACTOS	CUADROS	PERSONAJES		CARÁCTERÍSTICAS		
		FEMENINOS	MASCULINOS	DOS PAREJAS	UNA TIPLE	UN MAESTRO DE MÚSICA

³⁸ Tomado de Programa de mano, El Barbero de Sevilla, www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-elbarbero-bohemios.pdf, 13 de febrero del 2011, 21h58min.

³⁹ Romanza.- Aria breve y de carácter amoroso, a veces se aplica también al aria más importante de la obra ( pera, zarzuela, etc.)

ACTO I	3 CUADROS	ELENA	RICARDO MARTIN	ELENA Y RICARDO MARTIN	LA RODÁN	CÉSAR BATIGLIA
		DOÑA CASIMIRA	DON NICOLÁS	DOÑA CASIMIRA Y DON NOCILÁS		
		LA ROLDAN	CÉSAR BATIGLIA			

CUADRO ESTRUCTURAL DE NÚMEROS MUSICALES		
ACTO I		
Cuadro I	Cuadro II	Cuadro III
1. Introducción y terceto. "Vamos Elena, sal por favor..." Elena, Casimira y Gómez,	ESCENA DE DIÁLOGOS HABLADOS	ESCENA DE DIÁLOGOS HABLADOS
ESCENA DE DIÁLOGOS HABLADOS	3. Terceto. "Aún estoy nerviosa con lo sucedido", "Yo soy la tiple más eminente". La Roldán, Don Nicolás y Benito y vals.	5. Pieza de conjunto. "Tira de la falda para que se iguale". Elena, Casimira, la Roldán, Benito, Martín, Don Nicolás Gómez Pérez y López.
2. Dúo. "¿Barítono tú?" Elena y Martín	ESCENAS DE DIÁLOGOS HABLADOS	
	4. Polaca. "Me llaman primorosa..." Elena.	

Como se refiere en el gráfico, los diálogos hablados están estructurados en verso y prosa y se encuentran entre los números musicales.

3.3.1.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.

La interrelación de las acciones dramáticas del personaje dentro del argumento de la obra, con la narrativa musical, se tomarán como punto de partida de nuestro análisis.

En el proceso utilizamos cuadros y gráficos que nos ayudarán a clarificar y entender dicho comportamiento.


a) Análisis Musical.

Elena una joven coqueta que juega con sus pretendientes, demuestra en esta aria el virtuosismo de su voz y la coquetería de una mujer de una forma muy sutil pero a la vez pícara. La música de Giménez nos lleva directamente al estilo español con esta obra. Anotaremos algunos de los aspectos técnico-musicales que apoyan a la comprensión de la Romanza.

Podemos resumir los siguientes datos, la Romanza está escrita en la tonalidad de **LAM**, en compás de **3/4**, lo que se mantiene toda la obra, consta de **99** compases.

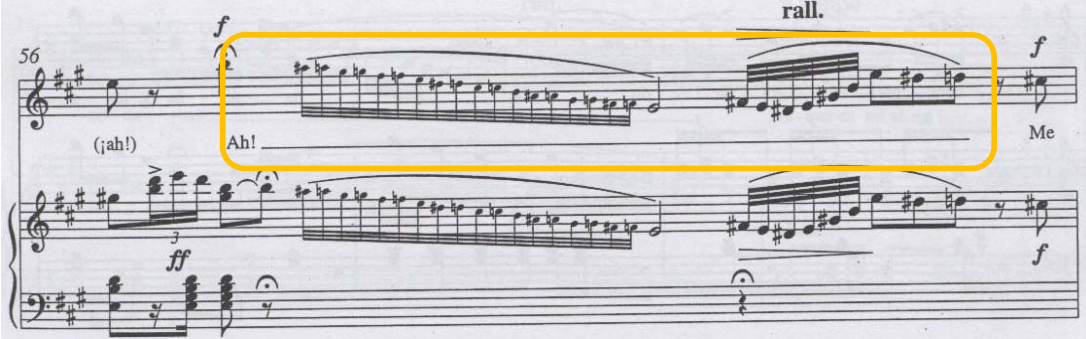
A continuación desglosamos los aspectos técnico-musicales:

La **Estructura** presenta una forma Binaria compuesta (A-B-A'). La primera sección (**A**) presenta un tempo de *Polaca*, que se mantiene en toda la obra, y en momentos se ve afectado por los cambios agógicos que más adelante describimos detalladamente. Toda la estructura formal se presenta en función de la expresividad del canto y los recursos estilísticos de la música española, contribuyendo en el mismo sentido el texto y las indicaciones de carácter que el compositor exige como vemos en el siguiente ejemplo.



Ejemplo No. 16 Compases del 11 al 14.

En la segunda sección **(B)**, existe un contraste con relación a la primera (A), va desde el compás 34 al final es decir al compás 99, a pesar que el tempo de Polaca se mantiene, los cambios de agógica se presentan con más frecuencia. Aquí la intérprete tiene mucha más libertad. Destacan las *cadencias* y frases con muchas *coloraturas*, que se justifican con la coquetería de Elena y a modo de caricias o picardía estas cadencias le dan un carácter más seductor a la intérprete.



Ejemplo No.17. Compas 56.

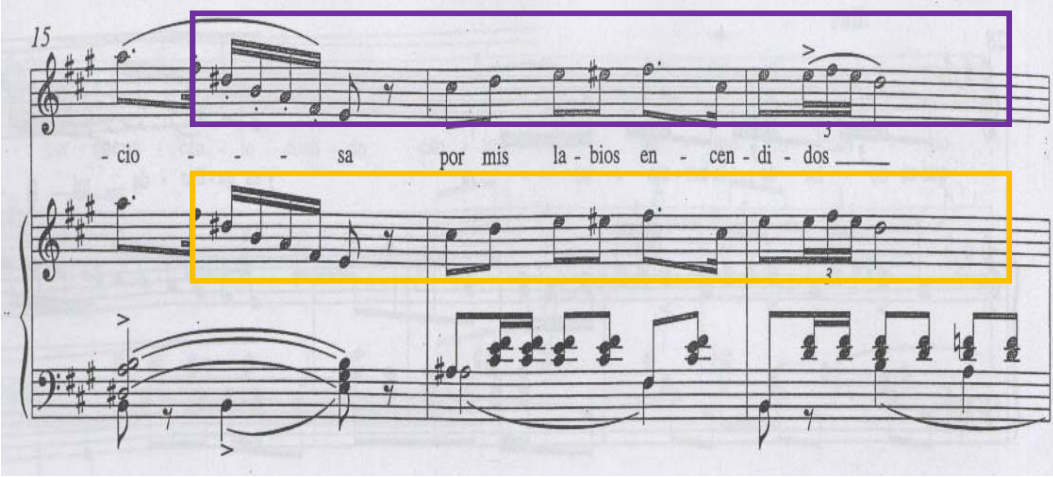
En esta sección se utilizan elementos gestuales y entonacionales de la primera sección (A). Se encuentra además la sección conclusiva a partir del compás 73, dentro de la cual hay una cadencia a manera de coda en el compás 92 y una coda final desde el compás 93 donde Elena acaricia con su voz a sus pretendientes.

Delimitaremos los medios expresivos de la obra, hablaremos en primer lugar de la **Dinámica**, y como podremos apreciar de forma gráfica más adelante en las tablas, encontramos tanto en la línea vocal como en el acompañamiento del piano, indicaciones que pasan desde el *pianissimo (pp)*, *piano (p)* al *forte(f)* y , *fortísimo(ff)*, estos cambios nos dan la idea de la exaltación de Elena. Indudablemente la jerarquía de la voz es complementada por los recursos de la dinámica. Entre los **reguladores** encontramos también *crescendo* y *descrecendo* predominando los *crescendos* que se conjugan a las emociones que van fluyendo a través de la obra en el personaje.

La **Agógica**, presenta muchos cambios, lo que nos da la idea de que a pesar de que los tempos están bien estructurados, el **tempo** va cambiando con frecuencia gracias a las indicaciones de *rallentando*, *allargando*, *a piacere rallentando*, *lento a piacere* y *calderones*. Estas precisiones son relacionadas directamente con el texto, el carácter del personaje y la interpretación del ejecutante, en especial en las cadencias y en los pasajes donde encontramos coloraturas, así también esto depende mucho de los términos de carácter que el compositor sugiere.

Entre los **términos de carácter** utilizados encontramos ejemplos como: *con fuoco*, *dolce*, *a piacere*, *con gracia*. Estos como sus nombres lo indican se refieren a sugerencias del compositor que ayudarán a la intérprete a desarrollar de manera más acercada la concepción del personaje.

La **textura** que predomina en la obra es la homófona, donde la voz lleva la melodía principal y el piano cumple la doble función de acompañante y dúo, ya que la mano derecha dobla la voz principal casi en la totalidad de la obra, tanto en el movimiento rítmico como en el melódico, como indica el ejemplo:



Ejemplo No.18. Compases del 15 al 17.

En lo que al **tempo** se refiere, la obra mantiene el *Tempo de Polaca* hasta el fin.



Los **Extremos de altura** en el personaje, están en las notas Re#3 en lo que corresponde al registro grave y el Do5 en el registro agudo. Este rango denota un dilatado registro de la voz abarcando más de una octava, predominando el registro medio-agudo en la línea vocal melódica de Elena en la mayoría de la obra, asociado por el carácter y texto del personaje.

El **clímax** de la obra lo podemos encontrar entre los compases 56 al 58, en donde encontramos la parte más contrastante y en donde la fuerza orquestal acompaña a la voz, y reafirma la intención del personaje.

Para un mejor acercamiento al análisis de la Romanza “*Me llaman la primorosa*” nos complementaremos con la tabla donde podremos comprobar cada movimiento o cambio musical, el cual luego se relacionará con el análisis del personaje en la parte dramática interpretativa como habíamos mencionado anteriormente.

b) Análisis Dramático Interpretativo.

Es importante situar la Romanza de Elena en el contexto de la Zarzuela, para lo cual proponemos un diseño de organización y estructuración de la misma en el siguiente cuadro:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	DESENLACE
<p>1. Introducción y terceto. “<i>Vamos Elena, sal por favor...</i>” Elena, Casimira y Gómez,</p> <p>2. Dúo. “<i>¿Barítono tú?</i>” Elena y Martín</p> <p>3. Terceto. “<i>Aún estoy nerviosa</i>”</p>	<p>4. Polaca. “<i>Me llaman la primorosa...</i>” Elena</p>	<p>5. Pieza de conjunto. “<i>Tira de la falda para que se iguale</i>”. Elena, Casimira, la Roldán, Benito, Martín, Don Nicolás Gómez Pérez y</p>




<p>con lo sucedido”, “Yo soy la tiple más eminente”. La Roldán, Don Nicolás y Benito y vals.</p>		López.
<p>La primera parte, está vinculada a la exposición de los elementos dramáticos esenciales. Se introducen los personajes principales (Elena, Ricardo, Batiglia, Casimira), el contexto donde se ubica la historia y el conflicto central presentado como fase final expositiva.</p>	<p>La segunda parte se relaciona con el conflicto o contradicción fundamental de la obra. Articulación principal en el desarrollo de la acción dramática que presenta los instantes más sentimentales y reflexivos conjuntamente.</p>	<p>En la tercera parte se muestra el desenlace de la obra que se lo puede palpar en el momento climático que, a nivel dramático-estructural, se relaciona con la fase culminante de la obra.</p>

Ubicamos entonces la *Romanza de Elena* en el desarrollo de la obra, permitiéndonos tener la idea más clara de la situación dramática y musical del personaje.

b.1) ANÁLISIS Y EXPLORACIÓN DEL PERSONAJE.

- DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL PERSONAJE.

Elena, es el rol femenino protagónico dentro de ésta Zarzuela. El personaje requiere vocalmente de una soprano lírico- ligera. La extensión del registro vocal en la partitura original, va desde un Re#3 hasta un Do#5, como podemos observar en el cuadro de ejemplo. En algunas ocasiones se realizan variaciones y puede alcanzar hasta el Mi5, dependiendo de las capacidades vocales de la intérprete.



**Ejemplo 19. Fragmento de la Polonesa “Me llaman la primorosa”.
Compases del 92 al 96.**

En la Zarzuela como ya se indicó, existen diálogos hablados, los cuales se alternan con los números musicales, en este caso Giménez escribe cinco números musicales para los personajes de los cuales Elena desempeña un terceto, un dúo, un solo en ritmo de Polaca y el conjunto final. El personaje demanda para su construcción, trabajo sobre textos hablados lo cual se logra con técnicas de actuación; por ser un personaje juvenil requiere de frescura y soltura escénica.

Técnicamente el estudio de éste personaje es de gran dificultad, ya que, en primer lugar al ser sus textos en español, requieren de un trabajo muy cuidadoso de dicción y gesticulación de las palabras, así también en la parte musical encontramos coloraturas, agilidades y grandes frases (todas estas dentro del estilo español), como podemos ver en el ejemplo, lo que nos obliga a

concentrarnos en la respiración y el apoyo. Requiere de mucha versatilidad vocal y línea de canto.



Ejemplo 20. Fragmento de la Polonesa “Me llaman la primorosa”. Compases del 61 al 64.

La melodía aprovecha los diferentes tipos de registros de la cantante como el agudo, medio y grave, consintiendo demostrar el virtuosismo vocal. La armonía es otro de los matices que apoya a la dramaturgia del texto y al carácter del personaje articulando un resultado homogéneo del fenómeno musical en sí.

- DESCRIPCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

Elena, una joven soprano, que sueña en convertirse en una gran cantante de ópera, muy bella y educada. Coqueta y consciente de sus encantos y de que muchos jóvenes la pretenden, muy segura de sí misma. Enamorada de Ricardo, joven Barítono, con quien sueña cantar en el Teatro de Ópera. Luchadora ya que a pesar de que su padre le prohíbe ser cantante, ella no se deja vencer y busca la manera de alcanzar su sueño.

En base al montaje escénico del cual realizaremos este análisis (Montaje Escénico, Mtro. Javier Andrade Córdova), como intérprete puedo indicar que, al personaje se le da un toque muy seductor y desinhibido, el cual requiere cierta picardía, soltura y desenvolvimiento escénico.



Por el hecho de que la parte vocal va muy ligada a la concepción del personaje, las coloraturas y agilidades son interpretadas como el éxtasis, las caricias o la coquetería de Elena.

b.2) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL PUNTO DE PARTIDA DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA EN QUE SE DESARROLLA EL ARIA:

- HISTORIA ANTERIOR MEDIATA.

La madre de Elena ha llamado al maestro de canto para que la joven tome sus clases, el objetivo del maestro es que Elena audicione en el teatro de ópera para la producción de “El barbero de Sevilla”, en la cual él también cantará, pero el padre de Elena se opone, afortunadamente ha salido de viaje, ya que tiene amoríos con La Roldan una cantante de ópera. Elena al encontrarse con Ricardo Martín su novio (un joven barítono), se siente muy emocionada al sentir que puede compartir con él no solo el amor sino la música, todos la apoyan y la acompañan a su gran audición.

- HISTORIA ANTERIOR INMEDIATA.

Elena, Ricardo, Casimira y Bataglia han llegado ya al lugar en donde Elena cantará, todos se encuentran nerviosos pero seguros de que Elena logrará conseguir sus sueños y podrá cantar el rol de Rosina en la ópera del Barbero de Sevilla, para esto todos le dan palabras de ánimo. El maestro Bataglia ha escrito una romanza en ritmo de polonesa “*Me llaman la primorosa*” para que Elena luzca todas sus capacidades vocales en el momento en que el personaje de Rosina toma las lecciones de canto y pide a Elena que ensayen el gran número para que todo esté listo antes de su audición.

- ESTADO EMOCIONAL DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.



Al inicio de la escena Elena siente nerviosismo y emoción pues tendrá que audicionar para conseguir el rol dentro de la ópera.

En el momento en el que su Maestro le pide ensayar la polonesa Elena asume su personaje y sus estados de ánimo dentro del personaje cambian, siente alegría, seguridad en sí misma, se siente coqueta y atrevida. Todo esto tomando en cuenta el montaje escénico al cual nos referimos anteriormente.

- ESTADO FÍSICO DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los movimientos en la polonesa, son rápidos, cortos y continuos, ya que Elena camina por el escenario con mucha agilidad y seguridad contando al espectador o más bien diríamos mostrando al espectador todos sus encantos como dice el texto de la romanza, pues es un texto descriptivo ya que ella cuenta cómo son sus labios, como es su figura y como todos los hombres la quieren conquistar. Los movimientos se van haciendo más ligeros, rápidos y cortos, ya que la musicalización y el carácter pícaro y divertido de la polonesa y del mismo personaje van dando los cambios a su estado físico.

- CONDICIONES DEL CONTEXTO ESPACIAL EN DONDE SE DESARROLLA LA SITUACIÓN.

Es de día, la escena se desarrolla en la sala central de un hotel en Burgos, existe una gran ventana desde donde se puede ver la ciudad al fondo, la sala está decorada con sillones, cuadros, un piano, mesas, etc. Elena se encuentra acompañada de su madre la Sra. Casimira, su Mtro. de Canto Don Batiglia y Ricardo Martín su amado. Al momento de la polonesa en el montaje escénico del cual nos hemos referido, se suman los jóvenes que interactúan con Elena, quienes la pretenden y de quienes Elena se burla.

b.3) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE DETERMINAN EL DESARROLLO DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA



- INTENCIONES CONSCIENTES.

Elena principalmente en la escena tiene la intención de preparar la audición que le permita conseguir su sueño y así empezar su carrera como Soprano.

En nuestro montaje, Elena tiene la intención de coquetear, jugar y divertirse con los hombres y demostrar que ella con todos sus encantos conquista todo lo que desea.

- INTENCIONES INCONSCIENTES.

Conseguir el rol de Rosina dentro de la ópera, conquistar a todos para llegar a ser la soprano principal del teatro.

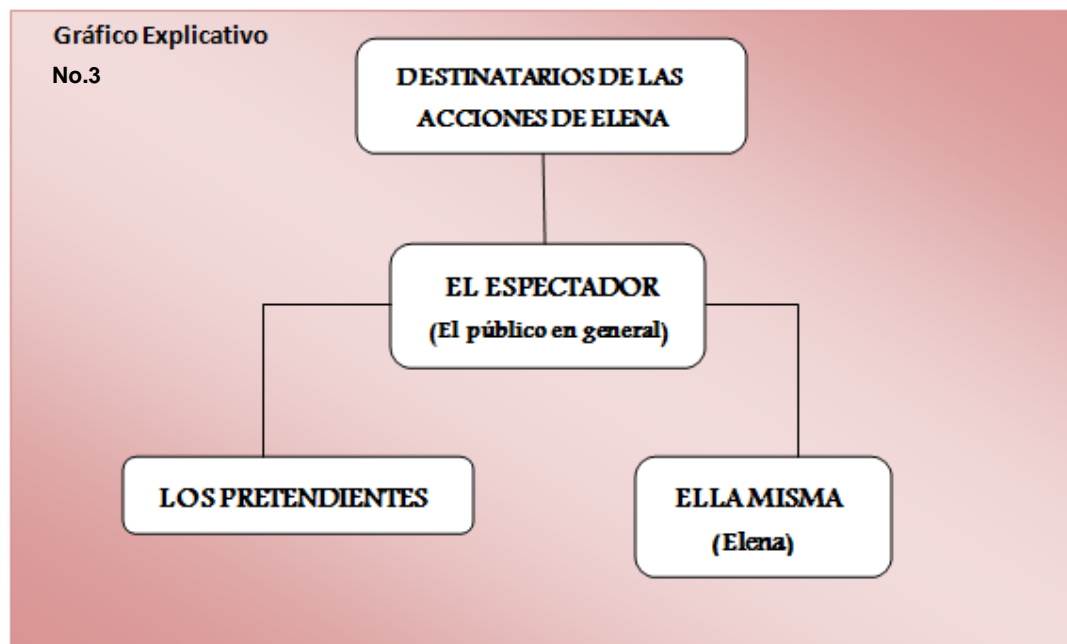
Elena asume su personaje y su intención es burlarse de los hombres, ella quiere que todos la deseen.

- INTERRELACIÓN DEL PERSONAJE CON LOS PERSONAJES DE LA SITUACIÓN Y EL ESPACIO DE ACCIÓN.

En la escena Elena se encuentra con su madre Doña Casimira, su Mtro. de canto Batiglia y su novio Ricardo, todos observan con atención el ensayo de Elena, la admiran, aplauden y se sienten muy orgullosos de su gran talento. El ambiente es de nerviosismo y alegría por el hecho de la audición, pero todos están seguros de que Elena será aceptada para cantar en el teatro. En cuanto a los personajes que se adhirieron en nuestro montaje, la relación de Elena con ellos, es de juego y coquetería, utilizando el espacio con gran soltura y libertad, pues Elena coquetea de un lado a otro con cada uno de los hombres, así también se dirige al espectador contando o describiendo sus cualidades físicas y vocales, lo cual hace que el personaje se sienta en total libertad de caminar por todo el espacio.

- ANÁLISIS SUMARIO DEL DESARROLLO DEL DESTINATARIO DE LA ACCIÓN.

En este punto nos referiremos específicamente al montaje escénico de la polonesa de Elena, aquí vemos que los destinatarios principales de las acciones de Elena, serían en primer plano el Espectador, ya que Elena cuenta y muestra sus cualidades en el transcurso de toda la polonesa. Durante el desarrollo de la escena, Elena en ocasiones cambia su destinatario y se dirige a ella misma, tratando siempre de sentirse segura y convencida de lo que es. De la misma manera en la segunda parte de la romanza, el destinatario cambia, convirtiéndose, los hombres pretendientes en los destinatarios principales ya que Elena juega con ellos y se pasea coqueteándolos de forma muy directa incluso los acaricia.



- ANÁLISIS SUMARIO DE COMO FUNCIONAN LOS SUBTEXTOS DEL PERSONAJE.

Los subtextos del personaje de Elena, hacen referencia a los pensamientos de la intérprete al momento de la creación del personaje, apoyado en el texto de la Romanza, como apreciamos en el siguiente ejemplo, en el cual tenemos el fragmento inicial:



Ejemplo No. 21. Compases del 7 al 14. Fragmento de Romanza “Me llaman la primorosa”.

El texto literal dice:	El subtexto, puede decir:
<p><i>“Me llaman la primorosa. la niña de los amores, por mis ojos tentadores, y esta cara tan graciosa.</i></p> <p><i>Por mis labios encendidos, como los rojos claveles do los hombres buscan mieles, en abejas convertidos...”</i></p>	<p>Soy hermosa, todos los hombres me pretenden por mis grandes y bellos ojos y mi maravillosa piel...</p> <p>todo de mi les gusta, mis labios, mi cabello, todo y siempre me persiguen como abejas a las flores...</p>

Se puede observar entonces, que el mensaje de los subtextos tiene relación con los textos originales y en este sentido podemos decir que el personaje es honesto ya que sus pensamientos se reflejan en sus acciones,



confirmando las intenciones de Elena al ser una joven vanidosa y segura de sí misma, juega con los hombres y describe sus cualidades.

- ANÁLISIS SUMARIO DE LOS CAMBIOS EN EL ESTADO DE ANÍMO DEL PERSONAJE DURANTE LA ESCENA ANALIZADA.

Los estados de ánimo de Elena son en la escena muy variables, siente alegría, está muy convencida de que es la más hermosa de las mujeres y que los hombres la pretenderán todo el tiempo. Al ser una joven muy segura de sí misma, su seguridad le permite coquetear, jugar, burlarse de todos y sentirse inconquistable. Al transcurrir la escena, su estado anímico por momentos cambia y se siente atrevida, audaz, capaz de seducir a cualquier hombre que se le acerque. Al final de la escena Elena sale triunfante pues como lo suponía los hombres la persiguen y quieren conquistarla, pero ella una vez mas solo juega con ellos.

b.4) ANÁLISIS DEL TEXTO.

- CUADRO DESCRIPTIVO DE LAS ACCIONES DEL PERSONAJE EN LA SITUACIÓN DRAMÁTICA

<u>ACCIÓN VERBAL</u>	<u>DESTINATARIO</u>	<u>EST. ÁNIMO</u>	<u>INTENCIÓN</u>	<u>SUBTEXTO</u>	<u>ACCIÓN</u>
<p>Me llaman la primorosa La niña de los amores Por mis ojos tentadores Y esta cara tan graciosa,</p> <p>Por mis labios encendidos Como los rojos claveles Do los hombres buscan mieles En abejas convertidos,</p>	El espectador	Coqueta y muy risueña	<p>Consciente: Coquetear</p> <p>Inconsciente: Llamar la atención de todos.</p>	Todos los hombres me pretenden porque soy hermosa , todo de mí les gusta y siempre me perseguirán ...	Contar al espectador todas las cualidades que posee y jugar con el abanico.
<p>Porque tengo tez de rosa Que es color de la hermosura Y es gallarda mi figura Como vara de azucena</p> <p>Ah!!!!</p>	El espectador	Coqueta y con mucha seguridad.		Mi piel es suave, mi cuerpo es esbelto...mírenme...	Bailar jugando con el abanico y mostrarse caminando por el espacio.



<p>Porque en mi alma hay un tesoro Ya de risa, ya de llanto Porque encanto cuando canto Y enamoro cuando lloro.</p>	<p>Ella misma y los hombres que la rodean</p>	<p>Convencida y contenta</p>	<p>Consciente: Mostrarse segura. Inconsciente: Convencer.</p>	<p>Aparte de ser hermosa por fuera, tengo mi alma limpia, con mi voz puedo enamorar y convencer a todos...</p>	<p>Contar para el espectador y para ella misma muy segura.</p>
<p>Y me llaman por hermosa Los hombres engaadores La niña de los amores, Ah!! Me llaman La Primorosa. Ah!!!!.....ah!!!!!!</p>	<p>Los hombres que la rodean.</p>	<p>Segura, juguetona, alegre, siempre muy coqueta.</p>	<p>Consciente: Burlarse de los hombres. Inconsciente: Que todos la deseen.</p>	<p>Y siempre los hombres se rendirán ante mi belleza con solo una caricia...pero siempre seré libre ...</p>	<p>Coquetear con los hombres en escena, acariciarlos y huir de ellos...</p>



3.4 “EXTIENDE SUS GALAS.../Canción de Irene. De la Opereta “Ensueños de Amor”. ACTO I, Primera Escena”.

3.4.1 Discurso Musical de Luis Humberto Salgado, el creador de la Opereta ecuatoriana.

Luis Humberto Salgado (Cayambe 1903 – Quito 1977).

Desde muy temprana edad estudio en el Conservatorio de Música, sumido a las exigencias de su padre que le ayudaron a terminar sus estudios musicales muy joven, y a la par obtener su título de Bachiller. Siempre quiso conseguir una beca en Europa para perfeccionar sus conocimientos, y a pesar de acudir a instancias oficiales, esto nunca sucedió. El compositor se trasladó a Colombia donde le habían ofrecido un cargo como director de una banda, pero pronto retornó a su país natal.

Su labor artística irrumpió en distintas actividades, desempeñaba como director de orquesta, de coro, director musical y correpetidor de las compañías líricas que en esos años tuvieron muchísima actividad en Quito. Fue también profesor de armonía y dictado en el Conservatorio Nacional de Quito, en el cual llegó a ser Rector, entre otras de sus actividades coordinó el área de música de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y fue Crítico Musical, ya que escribía para algunos diarios del país y para una revista musical de Madrid. Como escritor se destaca su libro “Música Vernácula Ecuatoriana”.

Su pensamiento estético sostuvo que el folklore constituía la base de la nacionalidad, es por eso que se le denomina como un compositor nacionalista. El catálogo de su producción es muy extenso, abarca más de ciento cincuenta obras, entre las que se destacan sus nueve sinfonías, cuatro óperas, una opereta, un melodrama, una ópera ballet, siete conciertos, once composiciones para piano, un tríptico andino para órgano, diez obras de música de cámara, dos misas, obras de canto y piano, ballets, entre otras. Algunas de las cuales



fueron interpretadas por varias orquestas a nivel mundial como las de Berlín, Washington y Londres.

Salgado no tuvo la posibilidad de ver sus obras ya en escena a excepción de una que sería estrenada y dirigida por él mismo en 1932, la opereta “Ensueños de Amor” y es precisamente ésta en la que nos enfocaremos para el análisis.

Las obras de Luis Humberto Salgado junto a las de Gerardo Guevara⁴⁰, representan la escuela nacionalista más importante del siglo XX en lo referente a la música académica del Ecuador, sus lenguajes musicales imbricaron técnicas compositivas de vanguardia con el folkllore ecuatoriano.

Características del estilo compositivo de Luis H. Salgado.

- Su formación establecida en la austeridad, la modestia, la dignidad acrisolada, le permitió una carrera rectilínea, amplia, completa y sólida.
- Ahondó en la literatura clásica y en la filosofía, lo que le permitía escribir los libretos literarios de sus óperas y profundizar el interior del ser, aspectos que se exhiben en sus obras.
- Para Salgado los componentes del folkllore constituían el fundamento de la nacionalidad y su investigación era una riqueza inagotable de creación y patriotismo.
- Salgado expuso una renovadora propuesta a la música ecuatoriana introduciendo técnicas de vanguardia como las dodecafónicas en sus composiciones.
- Encontró que el procedimiento dodecafónico articulaba exóticamente a la música autóctona.
- Creó formas musicales autóctonas acoplándolas a las ya tradicionales como la suite, sonata y sinfonía.

⁴⁰ **Gerardo Guevara.-** Importante compositor ecuatoriano, nace en Quito el 23 de septiembre de 1930, su obra nacionalista junto a la de Luis Humberto Salgado es la más representativa de la música académica ecuatoriana del siglo XX.



- El esquema estructural de sus sinfonías se fragmentaba utilizando los ritmos nacionales ecuatorianos, por ejemplo en el primer movimiento “Allegro Moderato” utilizaba un *Sanjuanito*, en el segundo movimiento “Larghetto”, un *Yaraví*, en el tercer movimiento “Allegretto Semplice”, utilizaba un *Danzante* y para el final “Allegro Vivo”, utilizaba un *Albazo*, o Aire Típico o Alza.
- Salgado clasificó a sus obras dentro del post-serialismo.
- La música dodecafónica absorbió su creación y la perfeccionó hasta llegar a lo que él llamó un modernismo personal.

Entre las obras más sobresalientes encontramos su ópera “*Cumandá*”, la “*Suite Ecuatoriana*”, el concierto para piano “*Consagración de las Vírgenes del Sol*”, la “*Sinfonía Sintética*”, la “*Séptima Sinfonía*” y la “*Quinta Sinfonía*” como la más importante.

Salgado es un músico de talla internacional que consta en enciclopedias a la par de reconocidos compositores como Villalobos, Ginastera, considerado como uno de los artistas y teóricos musicales más prestigiosos del siglo XX. Llegó hasta el verdadero núcleo del alma vernácula, se lo conoce muy poco y lamentablemente su obra rara vez ha sido interpretada.

Catálogo de composiciones de Teatro lírico:

OBRA	GÉNERO	AÑO DE COMPOSICIÓN
1. Ensueños de Amor	Opereta	1930 - 1934
2. Cumandá	Ópera	1940 - 1954
3. Alejandría la pagana	Melodrama	1947
4. Escenas de Corpus	Ópera Ballet	1948 - 1949
5. Eunice	Ópera	1956 – 1957
6. El Centurión	Ópera	1959 – 1961
7. El Tribuno	Ópera	1964 – 1971



3.4.1.1 Reseña Analítica de la Opereta “Ensueños de Amor”.

- ASPECTOS GENERALES DE LA OPERETA.

Luis Humberto Salgado compone siete obras de carácter lírico-escénico, de las cuales solamente la Opereta “*Ensueños de Amor*” ha sido estrenada por su propio compositor en los años treinta.

Con la actuación de Gioconda Cappa, María Victoria Aguilera, Carlota Flores, Emma Salas, Leonardo Barriga, Ignacio Mateos, Juan Torres y Luis Cano como protagonistas, la Compañía Sánchez estrenó la opereta de costumbres quiteñas el 2 de abril de 1932. Luis H. Salgado fue el autor de la música y texto.

Como era de esperarse, aparecieron las críticas, que lamentablemente, en esta ocasión, no fueron las más adecuadas. La opereta fue mordazmente criticada por su libreto, a lo que Luis H. Salgado dijo:

“Pintar o describir algunos cuadros quiteños en opereta no es censura de los vicios o defectos de las diversas clases sociales, sino simplemente buscar escenas musicalizables que bien pudieran ser fantásticas o reales. Que para asunto de Ensueños de amor, hayamos aprovechado de ciertas escenas de nuestra sociedad quiteña es preferible a querer delinear caracteres exóticos...Por honra del arte nacional, por prestigio del compositor; por dignidad de Quito, por mérito del teatro...nos eximimos de dibujar un rey, un príncipe, una duquesa, presentar el país de las hadas y gnomos con sus bosques y sus castillos encantados, como lo quiere nuestro crítico en vez de presentar escueta nuestra realidad....”⁴¹

Los personajes son:

- **IRENE:** joven elegante de la clase media.

⁴¹ YÁNEZ, Nancy. “*Memorias de la Lírica en Quito*”. Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito, 2005. CALPE S.A., 2001, pág. 200.



- **MINA:** joven de la aristocracia.
- **AURORA:** *cocota* de apariencia honrada, viste a la *derniere*.
- **JORGE:** artista en la flor de la edad y llena de ilusiones.
- **PEPE:** *sportman* aristócrata, de la misma edad que el anterior.
- **DON PANCHO:** sesentón elegante, de modales distinguidos, presume rancio abolengo y vivacidad juvenil.
- **Tres juerguistas:** jóvenes de la sociedad, trasnochadores consuetudinarios y sablistas, visten algo desaliñadamente y presumen de intelectuales.
- **Un fotógrafo,** típico de parque de “*La Alameda*”.
- Grupo de parrandistas, paseantes, automovilistas, etc.

Acción en Quito, mediados de 1930.

- ARGUMENTO DE LA OPERETA.

Primer Acto:

En el paseo más concurrido de Quito, la Alameda, se dan cita jóvenes enamorados de distintos grupos sociales. Jorge, un joven poeta solitario, reflexiona melancólico sobre su soledad amorosa y forja su mujer ideal en ensueños de amor. Aparece Irene, “chullita” joven y bella, digna representante de la clase media capitalina, quien huye de la persecución de Pepe, pedante “niño bien” de la clase aristocrática que busca rendirla con su frivolidad y su elevada alcurnia. Jorge e Irene empiezan un diálogo en el cual discuten sus respectivos ideales amorosos cuando son interrumpidos por Pancho, un viejo verde, dado a descendiente de Marqueses, pero pobre y decadente, y Aurora, una cocota de la vida alegre, que finge candor para enamorar al viejo y sacarle dinero. Luego de la interrupción, poeta y “chullita”, quienes poco a poco van enamorándose salen de escena mientras cantan sus coincidentes aspiraciones amorosas: ambos buscan la pureza del sentir. Entretanto Pepe ha encontrado una contraparte para sus coqueterías, Mina, niña de la aristocracia a quien trata de conquistar con halagos. Ella responde con malicia y conocimiento de



causa. Nuevamente aparecen Pancho y Aurora, quienes se encuentran con los dos jóvenes. Al viejo verde le resulta incómodo que Mina, sobrina suya, lo sorprenda en amoríos con una mujercilla que evidentemente pertenece a una clase social menor. Aurora, conocedora de las convenciones sociales, colabora con el viejo y se hace pasar por su ama de llaves. Pancho a su vez trata de salvar la situación lanzando “segundas” a su sobrina por haberla encontrado en coqueteos con Pepe. Pancho y Aurora se retiran nuevamente y en ese instante llegan tres pobretones juerguistas aún sedientos a pesar de la crudeza de su chuchaqui. Mina, finalmente se retira apresurada cuando pasan unas amigas tratando así de disimular que ha estado en entrevistas con un joven. En ese momento, los juerguistas enfrentan a Pepe, quien se ha quedado solo, con el fin de sacarle dinero. El pedante aristócrata aprovecha la situación para pronunciar un discurso absurdo acerca de la infiltración de ideologías foráneas en el devenir político nacional y exigir la presencia de un dirigente probo “al frente del carro de la República”, los juerguistas entusiastas alaban su verborrea para ganarse su simpatía y proponen ir a “asentar” este enardecimiento del civismo con unas copitas. Pepe aduce un compromiso y se disculpa pero suelta un dinerillo para que los muchachos vayan a festejar en su nombre. Una vez solo, el joven aristócrata da rienda suelta a uno de sus deportes preferidos, junto al tenis y los autos, la morfina. Saca su jeringuilla y disfruta del letargo embriagador que le brinda su contenido.

Segundo Acto:

Mina encuentra a Pepe aún bajo los efectos de la droga, el joven ensoñado le declara su amor y luego despierta confuso. Mina le propone dar un paseo por la laguna. Cuando se disponen a salir regresa Jorge acompañado de Irene, quien es saludada por Pepe, con un movimiento de cabeza. Esto da lugar a una discusión entre las jóvenes y los muchachos, que culmina con la sospecha de estos, de que la causa para la molestia de las femeninas, es los celos. Las muchachas se ofenden ante la insinuación, pues afirman que los celos sólo surgen en el amor. Les molesta que los chicos las consideren tan apresuradamente ya enamoradas de ellos. Irene y Mina se alejan furiosas mientras Jorge y Pepe se quedan desencantados y mal humorados. En tal



estado, Pepe quiere reñir e irse a los puños con Jorge, éste prefiere evitar la pelea. Pepe se marcha furioso, mientras Jorge se va decidido a encontrar a Irene y declararle su amor.

Más tarde en el establecimiento “El jardín de las ilusiones” se encuentran Mina e Irene, para aclarar sus asuntos. Así determinan que ambas han sido asediadas ya antes por los pretendientes respectivos de la otra, vale decir, a Mina le rondaba Jorge un tiempo, mientras que Irene era perseguida por Pepe. Cada una de las muchachas declara que los intentos masculinos fueron infructuosos, pues ninguna de las dos veía en el respectivo pretendiente, el hombre de sus ideales. Mina tiene una estratagema para provocar que ahora los jóvenes, está vez en la constelación actual Mina con Pepe e Irene con Jorge, aceleren su declaración de amor. Irene muestra primero resistencia a la idea y consiente sólo después que Mina acepta correr con todas las responsabilidades del plan, ambas se retiran para poner en marcha su cumplimiento. Poco después Pancho y Aurora entran en el local, el viejo está muy contento por encontrar positiva respuesta a sus arranques eróticos en la muchacha, su buen humor aumenta cuando se escucha que en un reservado en la parte posterior del local un grupo de parrandistas festeja sonoramente. Luego de contribuir pecuniariamente a la farra, viejo y cocota se incorporan a la parranda del reservado. En ello llegan Mina y Jorge, quien está ciertamente sorprendido por el insinuante comportamiento de Mina, esta solicita un reservado, ambos son conducidos hacia uno. Antes de entrar Mina pide al mozo que secretamente le haga saber cuando llegue una pareja, cuya descripción corresponde a la dúo Irene-Pepe. En efecto, poco después estos llegan y toman asiento en una de las mesas delanteras. Pepe cree tener ya pronto éxito con la conquista de la “chullita” Irene, quien a su vez finge estar muy entusiasmada con la posibilidad de regodearse en el mundo de distinción y alcurnia que aquel le ofrece. El mozo cumple el pedido de Mina y le avisa de la presencia de los dos. Mina y Jorge salen entonces del reservado y se encuentran a boca de jarro con la otra pareja. Los celos de Jorge y Pepe se encienden en relación a Irene y Mina respectivamente. En ese instante salen Pancho y Aurora del otro reservado. La situación se resuelve de manera negativa para las muchachas, pues Pepe se retira molesto y amenazando a



Mina con no volverla a ver nunca más. Irene por su parte se aleja luego de haber sido increpada crudamente por Jorge por su comportamiento. El viejo, la cocota y la sobrina piden un taxi y parten. Jorge, solo, desencantado y melancólico se predispone a matar sus penas con el alcohol cuando uno de los farristas del reservado de atrás, un amigo suyo del mundo de la bohemia, que ha salido buscando a Pancho, quien les ha dejado con la cuenta colgada, lo reconoce y lo invita a juntarse a la farra. Jorge se une sediento a los festejantes.

Tercer Acto:

En el Parque de la Alameda tienen una entrevista Jorge y Pepe, ambos muestran semblantes demacrados por los sufrimientos amorosos, Pepe, además, por cuanto se encuentra en tratamiento toxicológico por su adicción a la morfina. El aristócrata revela a Jorge que Pancho le visitó en nombre de su sobrina para relatarle que la escena que provocó la separación de las parejas fue un drama escenificado por Mina con el fin de encender sus respectivos celos. Según el viejo, la separación ha ahondado el verdadero cariño de las damas, por lo que estas aspiran fervientemente a que sea posible una reconciliación. Con ese fin además llega el mismo Pancho y escenifica como auténtico “Regisseur” el momento del reencuentro. Pide a los muchachos que se escondan en un recodo lleno de cipreses, luego trae a las muchachas. Entonces llama a Jorge, quien aparece sorpresiva y teatralmente, abraza a Irene y sale junto con ella feliz de la vida. Luego llama a Pepe quien abraza a Mina. Finalmente, el viejo celestino desaparece para ir a ver a su “ama de llaves” dejando así a los tórtolos solos para su melosa y deportiva reconciliación. Luego de ella, Pepe y Mina salen felices a gozar de su amorío. Por otro lado, llegan los tres juerguistas en estado de semi-embriaguez, el tema de sus disquisiciones es la exitosa consecución por uno de ellos de un “puestito” en una entidad pública, acontecimiento que promete tener magníficas consecuencias para sus costumbres juerguistas, pues está en juego un jugoso sueldo. En ese instante se escucha un fenomenal escándalo, incluido gritos y pitos policiales, producto de alguna pelea. Jorge regresa jadeante y con el traje desaliñado, le acompaña Irene. El joven poeta relata que estaba en dulce



coloquio con su amada cuando fue atacado de pronto por un desaprensivo miembro de la plutocracia, quien a pesar de ser el causante del escándalo no fue apresado por la policía, pues para miembros de aquel estrato social no hay autoridad. Juerguistas y paseantes protestan por la injusticia. Aurora y Pancho regresan entonces. Para sorpresa del viejo los juerguistas estallan en grandes carcajadas al verlo meloso y enamorado. Uno de los ellos le cuenta a Pancho al oído que su dama de compañía es “Sacerdotisa de Venus”, el viejo sorprendido confirma su humillación y “transido de amargura incurable” se aleja decepcionado mientras Aurora estalla en una carcajada histérica y luego sollozante se despide justificándose: “Así conforme el mundo vilmente me engaño, debo yo también engañar”. Los juerguistas despejan poco a poco la escena. Jorge declara su amor a Irene, mientras ella reconoce en él al hombre que vislumbró su alma en ensueños de amor. Efusivamente se abrazan y se embarcan en un típico bote de la “Alameda”. Remando se alejan.⁴²

- ESTRUCTURA DE LA OPERETA.

Al igual que en la Zarzuela, la Opereta consta de números o escenas con textos hablados y musicales, “*Ensueños de Amor*” está estructurada en tres actos divididos en cuadros, dentro de los cuales encontramos escenas habladas y números musicales. En cuanto a los personajes, es una obra simétrica como podremos apreciarlo en la siguiente tabla:

ACTOS	CUADROS	PERSONAJES		CARACTERÍSTICAS	
		FEMENINOS	MASCULINOS	DOS PAREJAS	DOS PERSONAJES EXTREMOS
ACTO I	1 CUADRO	IRENE	JORGE	IRENE Y	AURORA Y
ACTO II	2 CUADROS	MINA	PEPE	JORGE	DON PANCHO
ACTO III	1 CUADRO	AURORA	DON PANCHO	MINA Y PEEP	

⁴² Resumen de Argumento realizado por el Investigador Javier Andrade Córdova, de los archivos musicales del Banco Central del Ecuador.

NÚMEROS MUSICALES:

A continuación se presenta un cuadro estructural explicativo:

CUADRO ESTRUCTURAL DE NUMEROS MUSICALES		
ACTO I		
Formato	Título	Personajes
I Preludio y Coro...	<i>"Conquistadores profesionales..."</i>	Coro
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO I-II</i>		
II Canción	<i>" Extiende sus galas..."</i>	Irene
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO II-III</i>		
III Coro de Pasantes.	<i>"Que delicia, que alegre mudanza...!"</i>	Coro
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO III-IV</i>		
IV Cuadro Fantástico.	<i>"Cierta mañana de primavera..."</i>	Irene y Jorge
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO IV-V.1</i>		
V.1 Dúo.	<i>"¿Qué es lo que quiere decirme?..."</i>	Mina y Pepe
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO V.1-V.2</i>		
V.2 Salida	<i>"Entonces ya nuestro brazo..."</i>	Aurora y Pancho
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO V.2-VI.1</i>		
VI.1 Final	<i>¡Qué delicia, que alegre mudanza...¿Quiénes serán?..."</i>	Mina, Pepe, Coro de pasantes, y los tres juerguistas.
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO VI.1-VI.2</i>		
VI.2 Final	<i>"Conquistadoras profesionales somos en el amor..."</i>	Mina, Pepe, Coro de pasantes, y los tres juerguistas.
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO VI.2-VI.3</i>		
VI.3 Final	<i>Defensores y bravos guardianes..."</i>	Mina, Pepe, Coro de pasantes, y los tres juerguistas.
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO VI.3-VI.4</i>		
VI.4 Final	<i>Defensores y bravos guardianes..."</i>	Mina, Pepe, Coro de pasantes, y los tres juerguistas.
ACTO II		
Cuadro I		
Formato	Título	Personajes
VII Dúo	<i>"La la la ra, la la la ra..."</i>	Mina y Pepe
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO VII-VIII</i>		
VIII Cuarteto	<i>"¿Dígame, quien es esa mujer?..."</i>	Irene, Jorge, Mina y Pepe
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO VIII-IX</i>		
Cuadro II		
IX Bailable.		
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO IX-X</i>		
X Danza	<i>"Si estoy a tu lado..."</i>	Aurora, Pancho y Coro
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO X-XI</i>		



XI Sexteto	<i>"Voy a reconciliaros..."</i>	Irene, Mina, Aurora, Jorge, Pepe, Pancho y Coro interno
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO XI-XII</i>		
XII Final Acto Segundo	<i>"Me cautivo una muchacha agradable..."</i>	Jorge y Coro
XIII Intermezzo Pasillo.		
ACTO II		
Formato	Título	Personajes
XIV Romanza, Reminiscencia.	<i>"Bella flor primaveral..."</i>	Jorge
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO XIV-XV</i>		
XV Duetto	<i>"Veo que también gusta del sport..."</i>	Pepa y Mina
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO XV-XVI.1</i>		
XVI.1 Final del Acto III	<i>"Remar es un gran placer..."</i>	Irene, Mina, Aurora, Jorge, Pepe, Pancho, Juerguistas y Coro
<i>TRANSCISION DE TEXTO HABLADO XVI.1-XVI2</i>		
XVI.2 Final del Acto III	<i>"Si estoy a tu lado..."</i>	Irene, Mina, Aurora, Jorge, Pepe, Pancho, Juerguistas y Coro.

En este cuadro podemos ver de forma más concreta la estructura de los números musicales y transiciones de textos hablados, así podemos concluir que son veinte y uno números musicales de los cuales son seis en los que interpreta el personaje de Irene.

3.4.1.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.

El interés de la investigación en este punto se centra a partir del contenido narrativo musical, así como su interrelación con el curso de las acciones dramáticas del personaje dentro del argumento de la obra.

El método de los cuadros y gráficos representativos, nos ofrecerán la posibilidad de reflejar con mayor transparencia y claridad la complejidad de este comportamiento.

a) Análisis Musical.

Irene huye del acoso de Pepe, un joven de la clase alta que la persigue. Al buscar un sitio donde esconderse, se encuentra con un lugar maravilloso donde se siente a salvo y en paz. Salgado refleja todo el carácter del personaje en el acompañamiento musical y el texto. Partimos de esta situación para entender mejor el análisis propuesto donde resaltamos los aspectos técnicos-musicales que apoyan la visión musical del aria.

Para iniciar el análisis comentaremos los siguientes datos, la canción está escrita en la tonalidad de **SolM**, en compás partido (\mathcal{Z}), lo que se mantiene toda la obra, y consta de **58** compases.

La **Estructura** presenta una forma Binaria (**A-B**). La primera sección (**A**), exterioriza una pequeña introducción en los primeros cuatro compases en tempo *Allegretto*, la armonía se comporta muy variable relacionándose al discurso dramático, ya que Irene se ensueña al encontrarse en un lugar tan maravilloso, luego el tempo cambia a *Andante*, en el momento de ingreso de la voz, la ensoñación de Irene está marcada por el texto y las frases de carácter muy *cantabile*, tanto en la línea melódica como en el acompañamiento.

Ejemplo No. 22. Compases del 12 al 17.

En la segunda sección (**B**), contrastando de la primera parte, el tempo cambia a *Moderato* y va entre los compases 22 al 58, lo que provoca un cambio de carácter y se torna más ligero, lo que también es apoyado por el texto. En esta sección destacan las articulaciones cortas sobre las *corcheas* lo

que nos da una idea de que el carácter del personaje es juvenil y juguetón en ese momento.



Ejemplo No.23. Compases del 28 al 32.

En el espacio de esta sección encontramos B', que es una repetición, que va a la sección conclusiva donde Irene resalta sus anhelos de encontrar el amor ideal, y se desarrolla de forma ascendente hasta llegar al agudo (Si4) que se representa como la descarga de su sentir. El aria termina en tempo de *Allegro*, que le da mayor fuerza al final.

Para delimitar los medios expresivos de la obra, hablaremos en primer lugar de la **Dinámica**, y como podremos apreciar de forma gráfica más adelante en las tablas, encontramos tanto en la línea vocal como en el acompañamiento del piano, indicaciones que pasan desde el *piano(p)*, *mezzo-forte(mf)* y *forte(f)*. Estas indicaciones nos darán pautas para el entendimiento de los matices que utilizaremos en la interpretación de la obra en general, las cuales se irán describiendo en cada frase, según la intensidad y expresión del personaje. Entre los **reguladores**, predominan los *crescendo*.

La partitura presenta pocos cambios en cuanto a la **Agógica**, como *ritardando*, *glisando*, *sostenuto* y *calderones*, por lo que el tempo no se ve afectado. Todas estas indicaciones van apoyadas en la expresividad de la interpretación.

La **textura** que predomina en la obra es la homófona, donde la melodía principal es plasmada por la voz, y el piano cumple la función de acompañante en la totalidad de la obra. El acompañamiento en momentos dobla a la voz en ritmo y melodía, pero prevalecen los *arpeggios ligados* que articulan al carácter de ensoñación del personaje.



Ejemplo No. 24 Compases del 28 al 32.

En lo que al **tempo** se refiere, la obra tiene cambios que son muy marcados, pero que están relacionados con el discurso dramático. En primer plano tenemos un *Allegretto*, pasando por un *Andante a Moderato*, retorna al *1er. Tempo* terminando con un *Allegro*, lo que nos da la idea de que la obra varía según el carácter del texto y de la situación dramática.

Los **Extremos de altura** en el personaje están en las notas Re3 en lo que corresponde al registro grave y el Do5 en el registro agudo. Vemos entonces que el registro es muy amplio. El compositor a lo largo de la obra utiliza mayormente el registro medio, y según va avanzando la obra el registro agudo predomina por las intenciones dramáticas del personaje.

El **clímax** de la obra lo podemos encontrar entre los compases 38 al 40, donde localizamos la parte más contrastante y la fuerza orquestal acompaña a la voz, y reafirma la intención del personaje.

Para un mejor acercamiento al análisis de la Canción de Irene “*Extiende sus galas*” nos complementaremos con la tabla donde podremos comprobar

cada movimiento o cambio musical, el cual luego se relacionará con el análisis del personaje en la parte dramática interpretativa como habíamos mencionado anteriormente.

b) Análisis Dramático Interpretativo.

Es importante situar la canción de Irene, dentro del contexto de la opereta, para lo cual proponemos un diseño de organización y estructuración de la misma a continuación:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	DESENLACE
I Preludio y Coro II Canción de Irene “ <i>Extiende sus galas...</i> ” III Coro de Pasantes. IV Cuadro Fantástico. V.1 Dúo. V.2 Salida. VI.1 Final Acto Primero VI.2 Final Acto Primero VI.3 Final Acto Primero VI.4 Final Acto Primero	VII Dúo. VIII Cuarteto. IX Bailable. X Danza XI Sexteto XII Final Acto Segundo. XIII Intermezzo Pasillo.	XIV Romanza, Reminiscencia. XV Duetto. XVI.1 Final del Acto Tercero XVI.2 Final del Acto Tercero
La primera parte, está vinculada a la exposición de los elementos dramáticos esenciales. Se introducen los personajes principales (Irene, Mina, Aurora, Jorge, Pepe, Don Pancho), el contexto donde se ubica la historia y el conflicto central presentado como fase final expositiva.	La segunda parte se relaciona con el conflicto o contradicción fundamental de la obra. Articulación principal en el desarrollo de la acción dramática que presenta los instantes más sentimentales y reflexivos conjuntamente.	En la tercera parte se muestra el desenlace de la obra que se lo puede palpar en el momento climático que, a nivel dramático-estructural, se relaciona con la fase culminante de la obra.

Notamos entonces que la canción de Irene “*Extiende sus galas...*” la podemos situar en el momento de la exposición de la obra.

b.1) ANÁLISIS Y EXPLORACIÓN DEL PERSONAJE.

- DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL PERSONAJE.

El personaje de Irene, es el rol femenino protagónico dentro de la opereta de Salgado. El personaje requiere vocalmente de una Soprano lírica. La extensión del registro vocal en la partitura original, va desde un Re#3 hasta un Do#5, como podemos observar en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 25. Fragmento de la Canción “Extiende sus galas...”. Compases del 6 al 11 y del 33 al 37, respectivamente.

En la Opereta, al igual que en la Zarzuela como ya se indicó existen diálogos hablados, los cuales se alternan con los números musicales, en este caso Salgado escribe seis números musicales para el personaje Irene, como pudimos apreciar anteriormente, entre los cuales desempeña un solo, un dúo, un cuarteto, un sexteto y la escena final del tercer acto dividido en dos partes. El personaje de Irene por ser un personaje juvenil requiere de frescura y soltura escénica.

Técnicamente el estudio de éste personaje requiere de una técnica estable, ya que, en primer lugar al ser sus textos en español, demandan de un cuidadoso trabajo de dicción y gesticulación de las palabras, así también en la



parte musical encontramos grandes frases ligadas y saltos de octavas con recurrente frecuencia, no requiere de agilidades ni técnica de coloraturas, pero al tener una gran fraseo nos obliga a concentrarnos en la respiración y el apoyo. Requiere de versatilidad vocal y línea de canto.

La melodía aprovecha diferentes tipos de registros de la cantante como el agudo, medio y grave, permitiendo demostrar variabilidad vocal y dándole más brillo a la voz. La armonía apoya a la dramaturgia del texto y al carácter del personaje.

- DESCRIPCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

Irene, joven elegante de clase media, muy bella, soñadora, educada y con un alto sentido de la dignidad y de los valores morales. Cree totalmente en el amor puro y la fidelidad al ser que ama.

La canción de Irene “*Extiende sus galas...*”, puede con su melodía y armonía transmitir todo el carácter del personaje, pues a pesar de ser un rol juvenil, Irene se presenta como una mujer madura de carácter y temperamento muy fuerte, que se resiste a los flirteos y convencionalismos poco formales de los jóvenes de su época.

Esta Opereta, tiene el carácter muy ligero y cómico, muchos contrastes musicales y situaciones divertidas, y eso hace que el personaje se vaya desarrollando con frescura y seguridad dentro de la Opereta.

Conseguir el carácter y personalidad de Irene, requiere vocal y escénicamente un trabajo de técnicas interpretativas teatrales, debido a las escenas con textos hablados que forman parte de esta obra. En cuanto a la parte musical, también demanda un dominio de la técnica vocal del canto.

b.2) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL PUNTO DE PARTIDA DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA EN QUE SE DESARROLLA EL ARIA:

- HISTORIA ANTERIOR MEDIATA.



La opereta inicia con la entrada de jóvenes parejas que pasean en una mañana de domingo por el parque “La Alameda”, conociéndose y flirteando entre sí. En ese momento aparece Jorge un joven poeta quien deslumbrado por las hermosas poesías que encuentra en su libro, se ensueña imaginando a la mujer de sus ideales, es entonces que es interrumpido por Pepe, joven aristócrata quien desesperadamente busca a Irene pues se siente atraído hacia ella y desea conquistarla.

- HISTORIA ANTERIOR INMEDIATA.

Irene se encuentra huyendo de los asedios de Pepe, un joven de la clase alta que piensa que todas las mujeres se mueren por estar con él, pero Irene no muestra interés por tener nada con un joven tan pretencioso. Anhela encontrar el amor ideal en otro tipo de persona. Pepe la persigue e Irene corre a esconderse, al descubrir un espacio en donde se siente segura de no ser encontrada, se percata de la belleza natural del lugar y se ensueña cantando.

- ESTADO EMOCIONAL DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los estados de ánimo varían entre temor, nerviosismo, indignación, rabia y tensión, al inicio de la escena, ya que Irene se siente acosada por el joven y quiere huir y esconderse. Conforme avanza la escena Irene encuentra paz y seguridad en el lugar en el cual se encuentra, entonces su estado cambia a mucha tranquilidad y alegría al ver la naturaleza, las aves, y se deleita aspirando el perfume de las flores. Ella sueña con que llegue su príncipe azul.

- ESTADO FÍSICO DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los movimientos en ésta aria, son rápidos y continuos al inicio, ya que corre, pues es perseguida por Pepe. En seguida al encontrarse sola y en paz sus movimientos se intercalan entre ligeros cortos y ligeros largos ya que se detiene a observar flores y también corre por el espacio. Cada vez por el



carácter y la musicalización se dan cambios al estado físico del personaje y se vuelven más ligeros y rápidos.

- CONDICIONES DEL CONTEXTO ESPACIAL DONDE SE DESARROLLA LA SITUACIÓN.

Es la mañana de un día soleado de domingo. La acción tiene lugar en el parque “La Alameda”, lugar en donde todos los jóvenes salen de paseo en busca de sus ensueños de amor. En el parque existen arboles, sillas, una pileta, flores y muchos pasantes.

b.3) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE DETERMINAN EL DESARROLLO DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA.

- INTENCIONES CONSCIENTES.

Tiene la intención de huir, esconderse, y no dejarse encontrar, pues no quiere tener ningún contacto con aquel tipo tan tedioso para ella. Al verse sola en aquel hermoso lugar su intención es disfrutar de la naturaleza y todo el ambiente que la rodea.

- INTENCIONES INCONSCIENTES.

Entre sus intenciones inconscientes podemos anotar que Irene quiere estar en paz y encontrar su felicidad, pues está cansada del asedio y piropeo de los hombres.

- INTERRELACIÓN DEL PERSONAJE CON LOS PERSONAJES DE LA SITUACIÓN Y EL ESPACIO DE ACCIÓN.

En escena Irene se encuentra rodeada de la naturaleza, por lo que camina por todo el lugar con libertad y soltura, dirigiéndose a las flores y admirando todo el espacio. Irene no se ha percatado de que en el mismo lugar se encuentra Jorge, un joven poeta soñador, quien embelesado en su lectura tampoco se ha percatado de la presencia de Irene, por lo que no hay unidades de acción entre los dos personajes.

- ANÁLISIS SUMARIO DEL DESARROLLO DEL DESTINATARIO DE LA ACCIÓN.

El destinatario principal de las acciones de Irene en la mayoría de la escena, es la naturaleza del lugar en el que se encuentra, que, como habíamos mencionado es el parque “La Alameda” de la ciudad de Quito, pues Irene disfruta y se ensueña con lo maravilloso del ambiente, las aves, las flores y se siente libre y en paz.

En el desarrollo de la canción existen momentos en que el personaje cambia su destinatario de acción y se dirige al “ser anhelado”, ya que Irene es una joven soñadora que busca un amor espiritual, puro y al encontrarse sola se reencuentra con sus sueños e ideales amorosos.

Gráfico aclaratorio de los destinatarios de acciones de Irene dentro de la canción “*Extiende sus galas...*”:



- ANÁLISIS SUMARIO DE COMO FUNCIONAN LOS SUBTEXTOS DEL PERSONAJE.

Como se ha venido explicando en análisis anteriores, los subtextos de la acción del personaje, hacen referencia a los pensamientos que acompañan al personaje durante la ejecución de las acciones. Se lo define como un aspecto de interpretación y creación del ejecutante, quien desarrolla un tejido de subtextos para todas las acciones, incluidas las físicas pues le ayudan a entender y asimilar mejor las acciones y reacciones que el personaje debe tener y que se van dando con el transcurrir de la escena.

En el siguiente fragmento, expondremos un ejemplo:

The image shows a musical score for a song. The top system is for Irene (vocal) and Piano. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is '(Entre bastidores se escucha el canto de Irene)'. The tempo changes to 'Andante' for the vocal line. The lyrics are: 'Ex - tien - de sus ga - las el ma - ti - nal, ya sí sus á - gi - les a - las trans - por - tan el per -'. The bottom system is for Irene (vocal) and Pno. (Piano). The lyrics are: 'las el ma - ti - nal, ya sí sus á - gi - les a - las trans - por - tan el per -'. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *p*.

Ejemplo 26. Fragmento de la Canción "Extiende sus galas". Compases del 1 al 11.

Notemos que:

El texto literal dice :	El subtexto puede decir:
<p><i>Extiende sus galas el matinal, y así sus ágiles alas transportan el perfume delicado y sensual,</i></p> <p><i>Y a mí me deleita aspirar embalsamado ambiente que hacer soñar, soñar...</i></p>	<p>Qué hermoso lugar, nunca antes lo vi...aquí puedo estar tranquila y a salvo...</p> <p>El aire es tan puro, realmente me encuentro en paz aquí, no temo a nada...aquí puedo volar...</p>

Se puede observar en el ejemplo, que el mensaje de los subtextos tiene relación con los textos originales y por esto podemos decir entonces que el personaje es honesto ya que sus pensamientos se reflejan en sus acciones. En el desarrollo de la canción de Irene, este comportamiento se repite.

- ANÁLISIS SUMARIO DE LOS CAMBIOS EN EL ESTADO DE ANÍMO DEL PERSONAJE DURANTE LA ESCENA ANALIZADA.

Los estados de ánimo varían conforme se va desarrollando la escena, Irene al inicio está sorprendida del lugar tan hermoso que ha encontrado, ella lo recorre maravillada y disfruta de todo lo que puede ver. Al transcurrir la escena, su estado anímico por momentos cambia, se ensueña con todo lo que la rodea y empieza a soñar en encontrar su ser ideal y siente melancolía por estar sola, pero el ambiente de todo ese maravilloso lugar la apasiona y al final se siente totalmente libre.

b.4) ANÁLISIS DEL TEXTO.

- CUADRO DESCRIPTIVO DE LAS ACCIONES DEL PERSONAJE EN LA SITUACIÓN DRAMÁTICA.

<u>ACCIÓN VERBAL Y TRADUCCIÓN</u>	<u>DESTINATARIO</u>	<u>EST. ÁNIMO</u>	<u>INTENCIÓN</u>	<u>SUBTEXTO</u>	<u>ACCIÓN</u>
			Consciente:		



<p>Extiende sus galas el matinal, y así sus ágiles alas transportan el perfume delicado y sensual,</p>	<p>La naturaleza, el paisaje.</p>	<p>Sorprendida.</p>	<p>Conocer el lugar Inconsciente: Escondarse.</p>	<p>Qué hermoso lugar, nunca antes lo vi...aquí puedo estar tranquila y a salvo...</p>	<p>Observar el lugar, girar y caminar hacia el frente en centro con brazos abiertos ampliamente.</p>
<p>Y a mí me deleita aspirar embalsamado ambiente que hacer soñar, soñar...</p>	<p>Ella misma</p>	<p>Maravillada.</p>	<p>Consciente: Deleitarse del ambiente. Inconsciente: Escondarse.</p>	<p>El aire es tan puro, realmente me encuentro en paz aquí, no temo a nada...aquí puedo volar...</p>	<p>Abrazarme, cerrar los ojos y aspirar. Ir hacia atrás con el rostro hacia el frente. Ir a derecha y observar, luego a izquierda y observar plantas, flores, aves.etc.</p>
<p>Soñar ha sido mi vida, En medio de aves y flores, Cantando la cuitas y los candores de alma sentimental...</p>	<p>Ella misma</p>	<p>Melancólica.</p>	<p>Consciente: Disfrutar de su libertad. Inconsciente: Encontrar el amor.</p>	<p>Siempre he vivido de sueños, cuando será que todo eso se hace realidad...hay tantas cosas hermosas...</p>	<p>Girar mirar al frente y caminar hacia extremo derecho. Movimientos cerrados.</p>
<p>Que busca en sus sueños y en sus quimeras, Amor espiritual...</p>	<p>El ser anhelado</p>	<p>Apasionada.</p>	<p>Consciente: Buscar a su hombre ideal. Inconsciente: Tener paz.</p>	<p>Solo quiero amar y ser amada...encontrar aquel amor...el amor eterno...</p>	<p>Caminar hacia centro, girar y correr a observar el lugar, girar con brazos abiertos y sonriente.</p>
<p>Soñar ha sido mi vida, en medio de aves y flores, Cantando la cuitas y los candores de alma sentimental...</p>	<p>Ella misma</p>	<p>Emocionada</p>	<p>Consciente: Sentirse libre Inconsciente: Ser feliz.</p>	<p>Sí...sé que mis sueños se realizarán, seré feliz, estoy segura de que si lo conseguiré...</p>	<p>Girar mirar al frente y correr hacia delante. Movimientos muy abiertos.</p>
<p>Que sueña en un ser amado, Cual princesa azul de cuento oriental.</p>	<p>Ella misma</p>	<p>Totalmente libre.</p>	<p>Consciente: Amar y ser amada. Inconsciente: Encontrar a su persona ideal.</p>	<p>El amor, el verdadero amor...esta cerca...será como en un cuento.... Siiii...lo encontraré...</p>	<p>En centro pararse muy firme. Abrir los brazos, girar y salir.</p>



3.5 “SU PADRE PROMETIÓ...UN CEMENTERIO.../Canción de Christine. ACTO II, Tercera Escena”.

3.5.1 El Compositor Andrew Lloyd Webber y su obra.

Andrew Lloyd Webber (Londres - 22 de marzo de 1948).

Nació el 22 de marzo de 1948 en Londres. Andrew Lloyd Webber es el compositor británico más reconocido del género *Musical* de finales del siglo XX con obras que se han mantenido con gran éxito.

Cursó estudios en la Universidad de Oxford y en el Royal College of Music de Londres. Publicó su primera composición a los 9 años. En 1967, junto a su amigo Timothy Rice, escriben la obra “*José el soñador*” para representarla en el colegio. El musical se estrenó posteriormente en el Festival de Edimburgo y en la Academia de Música de Brooklyn de Nueva York en 1972. Cuatro años más tarde volvieron a colaborar en “*Jesucristo superstar*” (1971), de cuyo álbum se vendieron más de tres millones de copias antes del estreno de la obra. Posteriormente compone “*Evita*” (1976), basada en la vida de la política argentina María Eva Duarte de Perón, consiguiendo muchos premios. Autor de “*Cats*” en 1981, “*El fantasma de la Ópera*” en 1986 y “*Sunset Boulevard*” en 1993. En el 2000 trabaja en “*The Beautiful Game*”, sobre los niños de Irlanda del Norte durante los años de violencia.

Su producción incluye dieciséis musicales, dos bandas sonoras, una Misa de Requiem en Latín. Ha acumulado gran cantidad de premios, entre los que destacan tres Premios Tony, tres Premios Grammy, un Oscar, un Emmy Internacional, seis Premios Olivier y un Globo de Oro. Algunos de sus musicales se han llevado a la gran pantalla.

Ha participado activamente en la política como miembro del Partido Conservador y ha llegado a componer música para algunos encuentros políticos, aunque recientemente se ha distanciado del Conservadurismo.

Catálogo de composiciones:

OBRA	AÑO DE COMPOSICIÓN
1. The Likes of Us.	1965
2. José el Soñador.	1968
3. Jesucristo Superstar.	1972
4. By Jeeves.	1975
5. Evita.	1976
6. Cats.	1981
7. Song and Dance.	1982
8. Starligh Express.	1984
9. Requiem Mass.	1985
10. El Fantasma de la Ópera.	1986
11. Aspects of Love.	1989
12. Sunset Boulevard.	1993
13. Whistle Down the Wind.	1997
14. The Beautiful Game (nueva versión).	2000
15. Tell me on Sunday.	2003
16. The Woman in White.	2004
17. Love Never Dies.	2010

3.5.1.1 El Musical “El Fantasma de la Ópera”**- ASPECTOS GENERALES DEL MUSICAL.**

“*El fantasma de la ópera*” es basado en la novela de *Gastón Leroux*⁴³. La música de la versión de Andrew L. Webber fue escrita especialmente para la voz de su esposa durante aquella época, la cantante Sarah Brightman. El grupo original de artistas incluía Andrew L. Webber (quien escribió la música y

⁴³ Escritor francés de principios del siglo XX (París 1868 – Niza 1927), ganó gran fama en su tiempo gracias a sus novelas de aventuras y policíacas, así entre las más importantes destacan *El fantasma de la ópera*, *El misterio del cuarto amarillo*, entre otras.



el guión), Richard Stilgoe (guión), Charles Hart (letra), Harold Prince (director), Gillian Lynne (coreógrafa), y Maria Björnson (diseño de producción).

El musical fue producido por Cameron Mackintosh y la compañía de producción de Webber. Se estrenó en Her Majesty's Theatre en Londres el 9 octubre de 1986. Se llevó a Broadway en 1987 y posteriormente en el Teatro Majestic el 26 enero de 1988, donde es la obra más vista de la historia de Broadway. Las estrellas originales de Londres, Michael Crawford (el fantasma), Sarah Brightman (Christine), y Steve Barton (Raoul), recrearon sus papeles para Broadway. “*El fantasma de la ópera*” fue una parte importante de la influencia británica sobre el musical de los años 1980.

Para iniciar este análisis comenzaremos por mencionar sus personajes:

- **ERIK**, Compositor y artista que vive en los laberintos de la ópera.
- **CHRISTINE DAAÉ**, Bella e inocente cantante y bailarina.
- **RAOUL DE CHAGNY**, Mecena del teatro, enamorado de Christine.
- **MADELEINE**, Madre de Erik.
- **MADAME GIRY**, Maestra de baile encargada de la compañía de ballet del teatro.
- **NADIR**, Fiel amigo y guardián de Erik.
- **CARLOTTA**, La diva soprano de la ópera.
- **MEG GIRY**, bailarina, hija de Mme. Giry y amiga de Christine.
- **SR. FIRMIN**, Uno de los nuevos dueños del teatro.
- **PIANGI**, El tenor principal de la ópera.
- **SR. ANDRÉ**, El otro dueño del teatro.

La novela en la que se sustenta la obra fue publicada en 1909 y está ambientada en el París del siglo XIX, concretamente en la Ópera Garnier, un edificio lujoso y monumental construido sobre un lago subterráneo entre 1857 y 1874.



- ARGUMENTO DEL MUSICAL.

En torno a 1880, la Opera de París bulle de supersticiosas referencias a un fantasma que campea por todas las estancias, y la aparición de un tramoyista ahorcado multiplica estas creencias. Además, los nuevos empresarios Richard y Moncharmin se quedan asombrados al ver que los anteriores propietarios no sólo creen en él, sino que tienen varias notas amenazadoras firmadas por él, le pagan un tributo de veinte mil francos mensuales y reservan para él el palco número cinco, al que nadie ha visto nunca ocupado, y les recomiendan que ellos sigan haciendo lo mismo.

Cuando Richard y Moncharmin se muestran dispuestos a no rendirse al chantaje y no sólo dejan de pagar el plazo mensual sino que además ocupan personalmente el palco número cinco durante una actuación, sucede una catástrofe: la araña central cae sobre el patio de butacas en plena interpretación y mata a una espectadora, después de que los propios empresarios hayan escuchado en su palco la voz del fantasma que tantos afirman haber oído en los lugares más dispares. El pánico cunde no sólo en la ópera sino en toda la ciudad y la policía se ve incapaz de resolver el caso.

Uno de los más interesados en la pista del fantasma es el joven vizconde de Chagny, enamorado de Christine Daaé, la joven soprano que durante unos días ha sustituido a la decadente prima donna demostrando que vale más que ella. Al colocar la oreja sobre la puerta del camerino de la mujer, el vizconde descubre que tiene un maestro de canto que además pretende ser su amante. Entre miedos y desapariciones momentáneas, Christine cuenta al vizconde que la voz que él ha oído es la de Erik, el ángel de la música que su padre ya fallecido le envía desde el cielo para guiar su carrera musical, tal como le prometiera en vida. Pero le cuenta también que el hombre pretende que se case con él.

Más tarde el Fantasma que Christine llama ángel la rapta en mitad de una actuación, la conduce hasta los sótanos de la ópera donde tiene su cobijo, más allá de un lago subterráneo y de una interminable serie de laberintos. Allí



ella se atreve a quitar de un manotazo la máscara de seda negra con que Erik se cubre y descubre que es un ser deforme de nacimiento. El Fantasma, que insiste en que la muchacha renuncie al vizconde y se convierta en su esposa para así poder convertirse en una persona normal y feliz y abandonar los subterráneos que habita y esa vida de falso fantasma, de sombra misteriosa que recorre a su antojo el inmenso edificio de la ópera gracias a su audacia y a sus talentos de ventrílocuo y maestro de trampillas y dobles fondos.

En compañía de un misterioso Persa que ha conocido a Erik, el vizconde se introduce en los subterráneos y llega a la mansión del Fantasma, pero ambos quedan presos en una cámara de tormento en la que tienen que experimentar horribles alucinaciones. Para que Erik los deje en libertad, la joven Christine acepta casarse con él. Sin embargo, el tierno Fantasma no es capaz de llevar hasta el final su deseo y al sentir un sincero y compasivo beso de la muchacha sobre su frente, cambia de idea y decide morir y que la pareja quede libre para ser feliz.⁴⁴

- ESTRUCTURA DEL MUSICAL.

Al igual que en la Zarzuela o la Opereta, el Musical también consta de números o escenas con textos hablados a más de los musicales, “*El Fantasma de la Ópera*” está estructurado en dos actos divididos en ocho escenas cada uno, dentro de los cuales los números musicales alternan con escenas de textos hablados. En cuanto a los personajes principales, no es una obra simétrica como podremos apreciarlo en la siguiente tabla:

ACTOS	CUADROS	PERSONAJES PRINCIPALES		CARÁCTERÍSTICAS	
		FEMENINOS	MASCULINOS	UNA PAREJA	UN PERSONAJE EXTREMO
ACTO I	8 ESCENAS	CHRISTINE	RAOUL	CHRISTINE Y	EL FANTASMA DE LA ÓPERA

⁴⁴ Tomado de <http://www.musicalsonline.com/phantom/historia.htm>, 21 de febrero del 2011, 01h02min.



ACTO II	8 ESCENAS		FANTASMA	RAOUL	
---------	-----------	--	----------	-------	--

NÚMEROS MUSICALES:

A continuación se presenta un cuadro explicativo de los números musicales con las transiciones de textos hablados:

CUADRO ESTRUCTURAL DE NUMEROS MUSICALES		
ACTO I		
I PROLOGO		
OBERTURA		
Formato	Título	Personajes
II Ensamble	Prima donna, ensayo de Hanibal	Carlota, Piangi, Coro
<i>TRANSCISION ESCENA TEXTO HABLADO</i>		
III Solo	"Piensa en mí..."	Christine
<i>TRANSCISION ESCENA TEXTO HABLADO</i>		
IV Dúo	"Ángel de la música ..."	Christine, Fantasma
<i>TRANSCISION ESCENA TEXTO HABLADO</i>		
V Dúo	"El laberinto subterráneo"	Christine, Fantasma
<i>TRANSCISION ESCENA TEXTO HABLADO</i>		
VI Solo	"Música en la obscuridad"	Fantasma
<i>TRANSCISION ESCENA TEXTO HABLADO</i>		
VII Ensamble	"Oficina de los gerentes"	Varios
<i>TRANSCISION ESCENA TEXTO HABLADO</i>		
VIII Dúo	"No pido mas de tí"	Christine, Raoul
<i>TRANSCISION ESCENA TEXTO HABLADO</i>		
IX Solo...Trío	"En el techo del teatro"	Fantasma...Christine, Raoul
X ENTREACTO		
ACTO II		
Formato	Título	Personajes
XI Ensamble	"Mascarade"	Coro, Varios
<i>TRANSCISION ESCENA DE TEXTO HABLADO</i>		
XII Pre-solo	Su padre prometió	Christine
XIII Solo	Un cementerio	Christine
<i>TRANSCISION ESCENA DE TEXTO HABLADO</i>		
XIV Dúo	Ángel de la música	Fantasma, Christine
<i>TRANSCISION ESCENA DE TEXTO HABLADO</i>		
XV Dúo	El umbral final	Fantasma, Christine
<i>TRANSCISION ESCENA DE TEXTO HABLADO</i>		
XVI Trío	La guardia del fantasma	Fantasma, Christine, Raoul

Cada uno de los números musicales se distinguen por un particular principio estructural, establecido a partir de la articulación de diferentes comportamientos musicales como la textura, el timbre, la agógica y el



contenido armónico. La partitura cuenta con trece números musicales, alternados con diálogos hablados.

3.5.1.2 Análisis Musical y Análisis Dramático Interpretativo.

El contenido narrativo musical, así como su interrelación con el curso de las acciones dramáticas del personaje dentro del argumento de la obra, corresponden lo que llamamos el punto de partida.

Para obtener una mayor transparencia y claridad de la complejidad de este comportamiento, utilizaremos el método de cuadros y gráficos representativos.

a) Análisis Musical

Christine extraña a su padre y se siente muy sola, está confundida entre el amor de su vida y el agradecimiento a la persona que la ha convertido en una gran cantante. Christine va en busca del recuerdo de su padre y de las respuestas a sus dudas. La musicalización de Andrew Lloyd Webber, refleja todo el carácter del personaje, al igual que el texto. Partimos de la situación antes expuesta para entender mejor el análisis prestando un marcado interés en los aspectos técnicos-musicales que apoyan la visión musical del aria.

Podemos resumir los siguientes datos, la canción inicia en la tonalidad de **Sol m**, manteniéndose los primeros nueve compases, cambia a **Sol M**, hasta el compás 25, retoma la tonalidad de **Sol m**, ocho compases más, es decir hasta el compás 33 y luego a **Sol M** nuevamente hasta el compás 41, finalmente modula a **Sib M**. Estos cambios de centros tonales se articulan al desarrollo dramático que presenta el personaje pasando por distintas situaciones dramáticas. La nostalgia, la desesperación y la resignación son algunos de los sentimientos que se justifican con estos cambios de tonales. La obra está escrita en compás de **4/4** el cual se mantiene casi toda la obra, ya


que en el penúltimo compás, es decir el compás 53, existe un cambio y se presenta el **2/4** que dura solamente un compás, y retoma al final el **4/4**. La obra, consta de **56** compases.

A continuación desglosamos los aspectos técnico-musicales:

La **Estructura** presenta una forma Binaria (A-B). La primera sección (**A**) la ubicamos en los nueve primeros compases, y mantiene un tempo de *Andante*, la armonía en tonalidad menor nos da la sensación de nostalgia en el personaje, esto se justifica en el texto ya que Christine extraña a su padre. El piano marca las *frases* con *ligaduras* e imita a la melodía de la voz. El registro de la voz es grave y conecta la situación dramática del personaje recreando un ambiente nostálgico como se indica en el ejemplo a continuación.

Ejemplo No. 27. Compases del 1 al 3.

En la segunda sección (**B**), contrastando de la primera sección, el tempo es más variable, al inicio se presenta un *Piú Mosso* entre los compases 10 al 25, que se justifica con la acción dramática del cambio de carácter del personaje. En esta sección se destacan las *corcheas* y los *tresillos* de negra, tanto en la voz como en el acompañamiento, vemos que el piano sigue doblando a la voz, y este manejo tímbrico se mantiene por lo general en toda la obra. En el siguiente ejemplo se señala la relación tímbrica de la voz y el piano y el predominio de las figuraciones rítmicas señaladas.



Ejemplo No.28. Compases del 22 al 24.

En el contexto de esta sección encontramos también otro cambio de tempo a *Poco meno mosso*, y retoma elementos ya manejados de la sección A, poco a poco se produce un acelerando, hasta llegar a *Piú Mosso* donde Christine con desolación por una parte y resignación por otra refleja su soledad. La canción termina a *tempo* y decayendo ya que por fin se resigna a la pérdida de su padre y le da el último adiós.

Para delimitar los medios expresivos de la obra, expondremos en primer lugar la **Dinámica**, y como podremos apreciar de forma gráfica en las tablas analíticas, encontramos tanto en la línea vocal como en el acompañamiento del piano, indicaciones desde el *piano(p)*, *mezzo-piano(mf)* y *mezzo-forte(f)* y *forte(f)*. Estas indicaciones refieren con exactitud las intensidades sugeridas por el autor y nos ubican en el desarrollo de la interpretación. Entre los **reguladores**, predominan los *crescendo*.

La partitura presenta algunos cambios en cuanto a la **Agógica**, como *ritardando*, *poco accelerando*, *tenuto*, *rallentando*, *molto rit.* y *calderones*, por lo que el tempo se ve afectado pero en función de la interpretación y el desarrollo de la situación dramática. Todas estas indicaciones van apoyadas en la expresividad de la interpretación.

La **textura** que predomina es la homófona. La melodía principal es llevada a cabo por la voz y el piano cumple la función de acompañante en la



totalidad de la obra. Es importante señalar la duplicación de la mano derecha doblando a la voz en casi la totalidad de la partitura, lo que conecta a una homofonía que parte de la dualidad tímbrica de la voz y el piano.

En lo que al **tempo** se refiere, la obra presenta cambios que son muy marcados, pero que están relacionados con el discurso dramático. En primer plano tenemos un *Andante*, que pasa a un *Piú Mosso*, luego un *Poco meno mosso*, y retorna al *1er. Tempo*, terminando con un *Piú Mosso* que al final, en los últimos compases regresa a *tempo* nuevamente. Estos cambios exhiben una relación que se articula al texto y la situación dramática.

Los **Extremos de altura** en el personaje están en las notas La2 en lo que corresponde al registro grave y el Sol4 en el registro agudo. Queda entonces definido que el registro no es muy amplio. El compositor a lo largo de la obra utiliza principalmente el registro medio-bajo.

El **clímax** lo podemos encontrar entre los compases 41 al 43, y se fundamenta en la parte más contrastante y donde la fuerza orquestal acompaña a la voz, y reafirma la intención del personaje, logrando la mayor densidad tímbrica y dramática.

Para un acercamiento al análisis de la Canción "*Un cementerio*" nos complementaremos con la tabla donde podremos comprobar cada movimiento o cambio musical, el cual luego se relacionará con el análisis del personaje en la parte dramática interpretativa como habíamos mencionado anteriormente.

b) Análisis Dramático Interpretativo

En el análisis es importante situar la canción de Christine, dentro del contexto del Musical, para lo cual proponemos un diseño de organización y estructuración de la misma a continuación:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	DESENLACE
<p>I Prólogo y Obertura</p> <p>II Ensamble "Prima donna...ensayo Hanibal"</p> <p>III Solo "Piensa en mí"</p> <p>IV Dúo "Ángel de la música"</p> <p>V Dúo "Laberinto subterráneo"</p> <p>VI Solo "Música en la obscuridad"</p>	<p>VII Ensamble "Oficina de los gerentes"</p> <p>VIII Dúo "No pido más de ti"</p> <p>IX Solo...Trío "En el techo del teatro"</p> <p>X Entreacto</p> <p>XI Ensamble "Masquerade"</p> <p>XII Pre-solo "Su padre prometió"</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: fit-content;"> <p>XIII Solo "Un cementerio"</p> </div>	<p>XIV Dúo "Ángel de la música"</p> <p>XV Dúo "El umbral final"</p> <p>XVI Trío "La guardia del Fantasma"</p>
<p>La primera parte, está vinculada a la exposición de los elementos dramáticos esenciales. Se introducen los personajes principales (Christine, Raoul, Fantasma), el contexto donde se ubica la historia y el conflicto central presentado como fase final expositiva.</p>	<p>La segunda parte se relaciona con el conflicto o contradicción fundamental de la obra. Articulación principal en el desarrollo de la acción dramática que presenta los instantes más sentimentales y reflexivos conjuntamente.</p>	<p>En la tercera parte se muestra el desenlace de la obra que se lo puede palpar en el momento climático que, a nivel dramático-estructural, se relaciona con la fase culminante de la obra.</p>

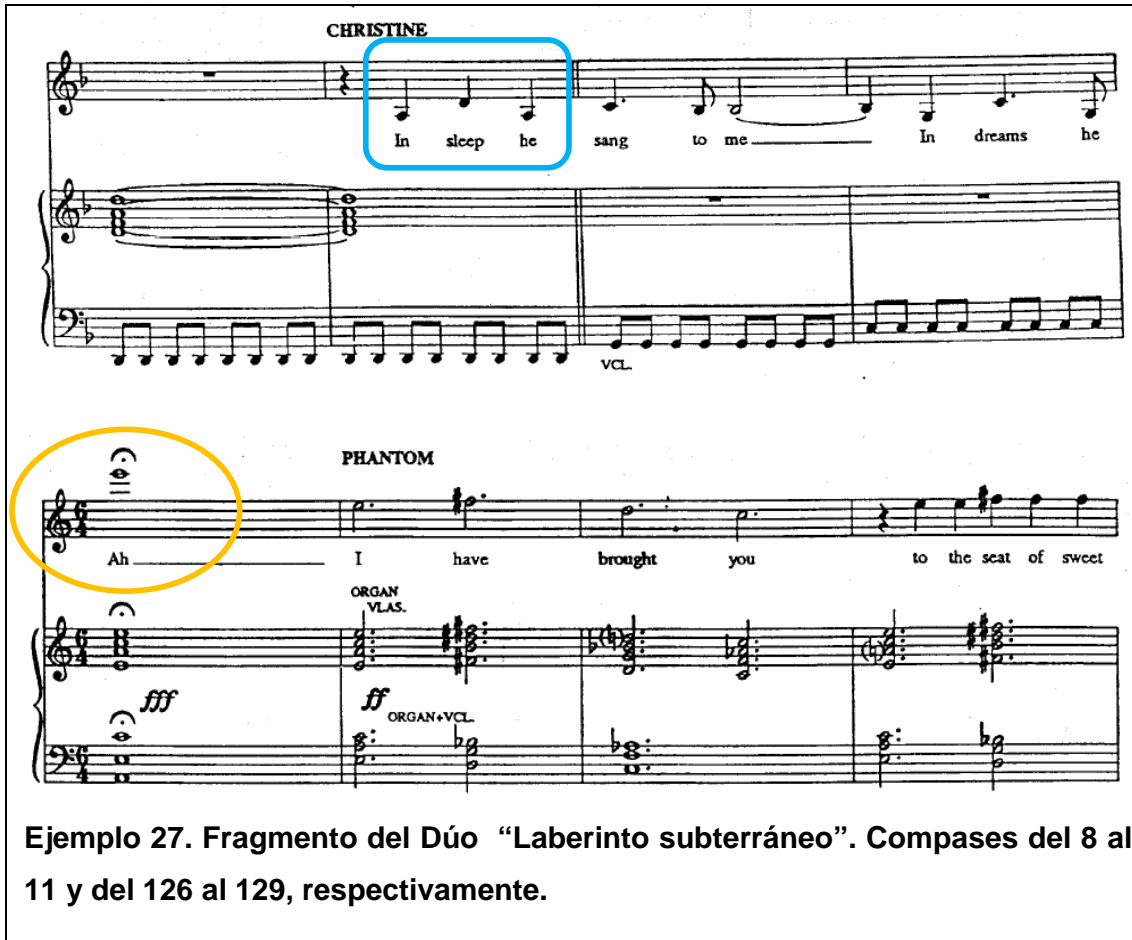
Notamos que la canción de Christine "Un cementerio." la podemos situar en el desarrollo de la obra. Partimos entonces de este hecho para nuestro análisis.

b.1) ANÁLISIS Y EXPLORACIÓN DEL PERSONAJE.

- DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL PERSONAJE.-

El personaje de Christine, es el rol femenino protagónico dentro del Musical "El fantasma de la ópera" de Lloyd Webber. El personaje requiere

vocalmente de una Soprano lírica-ligera. La extensión del registro vocal en la partitura original, va desde un La3 hasta un Mi5, como podemos observar en el siguiente ejemplo.



CHRISTINE
In sleep he sang to me ——— In dreams he

PHANTOM
Ah ——— I have brought you to the seat of sweet


ORGAN VLAS.
ORGAN+VCL.

Ejemplo 27. Fragmento del Dúo “Laberinto subterráneo”. Compases del 8 al 11 y del 126 al 129, respectivamente.

Andrew Lloyd Webber escribe nueve números musicales importantes para el personaje de Christine, entre los cuales desempeña dos solos, cinco dúos, dos tríos, además existen ensambles de varios personajes. El personaje de Christine es un rol juvenil requiere de limpieza y destreza escénica.

Técnicamente el estudio del personaje demanda una técnica estable, ya que, en las partes musicales requiere de un registro muy amplio, pues técnicamente no es fácil abordar el registro grave del La3 al agudo de Mi5. El gran fraseo obliga a concentrarnos en la respiración y el apoyo. Requiere de mucha versatilidad y agilidad vocal como línea de canto.

En cuanto a la Canción “*Su padre prometió...un cementerio*”, el registro que se encuentra va desde el La3 hasta el Sol4, lo cual observamos en el ejemplo:



Ejemplo 28. Fragmento de la Canción “Un cementerio”. Compases del 31 al 33 y del 48 al 50, respectivamente.

Es una canción que no explora registro agudo y que se presenta muy cómoda para la voz, pero requiere de gran fraseo y legato, lo cual promueve el trabajo de apoyo diafragmático y de respiración. La armonía apoya a la dramaturgia del texto y al carácter del personaje.

- DESCRIPCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

Christine Daaé, es una bailarina y cantante muy humilde, bella y soñadora, que ha enamorado con su hermosa voz al Fantasma de la ópera, y puede con sus melodías y armonías transmitir todo el carácter del personaje.



Se muestra también en ocasiones como un personaje melancólico ya que perdió a su padre, un magnifico violinista que le prometió que algún día un ángel bajaría del cielo y cuidaría de ella, desde entonces cree que quien le enseña a cantar es el "Ángel de la Música" y no el fantasma de la ópera.

Christine es "adoptada" por Madame Guiry y vive en la Ópera Garnier. Está enamorada del joven vizconde Raoul de Chagny, y dispuesta a sacrificarse y vivir con el Fantasma para así salvar la vida de su amado. En este contexto se desarrolla la situación emocional y sentimental del personaje.

La obra tiene el carácter lírico y misterioso con muchos contrastes y situaciones tensionantes, lo que hace que el personaje se vaya desarrollando en disímiles ambientes escénicos y musicales.

Lograr el carácter y personalidad de Christine, requiere vocal y escénicamente un trabajo de técnicas interpretativas teatrales muy exigentes, debido a las escenas con textos hablados que articulan las secciones estructurales de la obra.

b.2) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL PUNTO DE PARTIDA DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA EN QUE SE DESARROLLA EL ARIA:

- HISTORIA ANTERIOR MEDIATA.

Todos se encuentran ensayando la nueva producción a estrenarse, el Fantasma ha advertido que terribles cosas sucederán si no se siguen sus instrucciones. Christine se ha reencontrado con su antiguo amor, pero se siente en deuda con su maestro de canto a quien llama su Ángel de la música. El Fantasma tras un atentado a la Prima donna ha manifestado su preferencia por Christine, y por esta razón algunos piensan que es un plan de ella para poder ser la cantante principal. Mientras tanto Raoul ha investigado y descubierto la verdadera identidad del "Fantasma" y hace un plan para atraparlo pues quiere a Christine como su prisionera.



- HISTORIA ANTERIOR INMEDIATA.

El Fantasma ha ordenado que se represente una ópera de su autoría que lleva por título “Don Juan triunfante”, en la que el rol protagónico deberá ser cantado por Christine pero ella se niega rotundamente ya que todos discuten y la culpan por los hechos sucedidos. Mientras tanto Raoul prepara el operativo para atrapar al fantasma y pide a Christine que cante pues será la única forma de atraparlo. Es entonces que al sentirse muy sola, se aparta de todos en busca del recuerdo de su padre a quien extraña y siente que es su protector.

- ESTADO EMOCIONAL DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los estados de ánimo varían entre dolor, temor, nerviosismo y tensión, al inicio de la escena, ya que Christine se siente acorralada por las acusaciones de todos y la presión de Raoul al querer que cante para poder atrapar al fantasma. Christine demuestra también dudas, pues cree por momentos estar traicionando a quien le ha enseñado a cantar y por quien ha llegado a ser lo que es.

- ESTADO FÍSICO DEL PERSONAJE AL INICIO DE LA SITUACIÓN.

Los movimientos en ésta canción, son lentos y continuos, al encontrarse sola se intercalan entre lentos continuos y lentos cortos, ya que se detiene a observar el lugar y a pensar en todo lo que siente, camina por el espacio. Se dan cambios al estado físico del personaje por el carácter y la musicalización.

- CONDICIONES DEL CONTEXTO ESPACIAL EN DONDE SE DESARROLLA LA SITUACIÓN.



Christine se encuentra en el cementerio donde está la tumba de su padre, es de noche y en el lugar hace mucho frío. Se encuentra sola pero rodeada de tumbas, estatuas, el ambiente es muy tenso.

b.3) ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE DETERMINAN EL DESARROLLO DE LA SITUACIÓN DRAMÁTICA.

- INTENCIONES CONSCIENTES.

El personaje tiene la intención de salir y refugiarse en el recuerdo de su padre. Quiere pensar y encontrar respuestas a todo lo que le está sucediendo, pues no entiende que su ángel de la música sea un ser malvado. Al verse sola en aquel lugar su intención es desahogarse y encontrar paz, pues se siente en deuda con el Fantasma.

- INTENCIONES INCONSCIENTES.

Entre sus intenciones inconscientes podemos anotar que Christine quiere huir y abandonar todo aquello, pues no soporta que todos la culpen, solo quisiera escapar con Raoul y ser feliz a su lado.

- INTERRELACIÓN DEL PERSONAJE CON LOS PERSONAJES DE LA SITUACIÓN Y EL ESPACIO DE ACCIÓN.

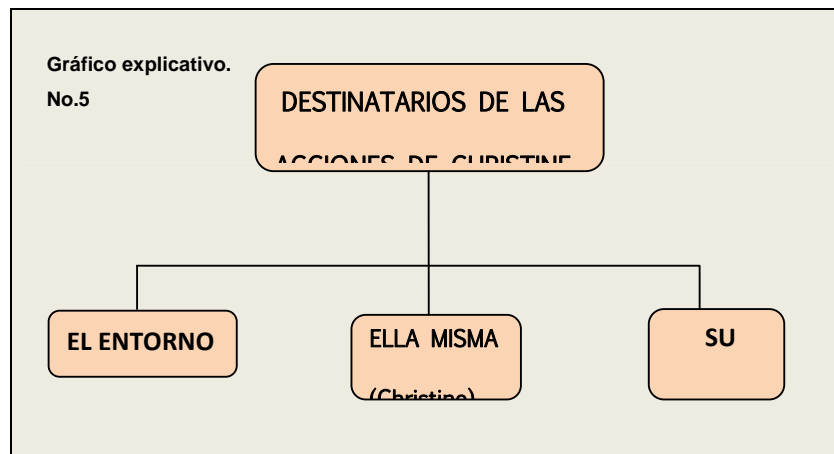
Christine está rodeada de estatuas y tumbas, se encuentra sola camina lentamente por el lugar con nostalgia, tensión y desolación. En cuanto a la relación con el espacio se puede anotar que es mínima, ya que el personaje se enfoca a un punto fijo y solo en momentos se desplaza.

- ANÁLISIS SUMARIO DEL DESARROLLO DEL DESTINATARIO DE LA ACCIÓN.

El destinatario principal de las acciones de Christine en la mayoría de la escena es "Su padre", pues lo extraña y se encuentra sola. En el desarrollo de la canción existen momentos en que el personaje cambia su destinatario de

acción y se dirige a “ella misma”, ya que al verse sola necesita consolarse y tratar de entender el porqué de muchas cosas. De la misma manera en otros momentos dirige sus acciones al “entorno” que le rodea, pues el ambiente es muy frío y tenso.

A continuación presentamos un gráfico de los destinatarios de acciones de Christine dentro de la canción “*Un cementerio*”:



- ANÁLISIS SUMARIO DE COMO FUNCIONAN LOS SUBTEXTOS DEL PERSONAJE.

Como en análisis anteriores se ha explicado que al referirnos a los subtextos de la acción del personaje, se hace referencia a los pensamientos que acompañan al personaje durante la ejecución de las acciones. Se lo define como un aspecto de interpretación y creación del ejecutante, quien desarrolla un tejido de subtextos para todas las acciones, incluidas las físicas pues le ayudan a entender y asimilar mejor las acciones y reacciones que el personaje debe tener y que se van dando con el transcurrir de la escena. Veamos un fragmento para poder analizarlo.

Notemos que:

El texto literal dice :	El subtexto puede decir:
<p>Eras tú mi compañía, todo lo que amaba, fuiste amigo y también padre y hoy sin ti, no hay nada...</p> <p>Cuanto yo deseo volverte a ver, cerca te deseo de mí, Ilusión es, sueño tal vez, que yo te viera aquí...</p>	<p>Siempre estuviste conmigo, eras todo para mí, porque me dejaste sola...</p> <p>Quisiera tanto que estés aquí conmigo...</p> <p>Quiero pensar que es un mal sueño...</p>

Se puede observar en el ejemplo, que el mensaje de los subtextos tiene relación con los textos originales, en este sentido se imbrica al personaje con la honestidad de sus pensamientos reflejados en sus acciones. En el desarrollo de toda la canción este comportamiento se repite.

- ANÁLISIS SUMARIO DE LOS CAMBIOS EN EL ESTADO DE ANÍMO DEL PERSONAJE DURANTE LA ESCENA ANALIZADA.

Los estados de ánimo varían conforme se va desarrollando la escena, al inicio como se mencionó, Christine exterioriza dolor, nerviosismo y mucha tristeza. En momentos existen cambios anímicos mostrándose afligida y melancólica, pues extraña a su padre y quisiera que él estuviera a su lado. Christine se haya desconsolada pero entiende que su padre no regresará, que tendrá que resignarse y comprender que está sola, sin embargo se consuela pensando que él siempre desde el cielo la cuidará.

b.4) ANÁLISIS DEL TEXTO.
- CUADRO DESCRIPTIVO DE LAS ACCIONES DEL PERSONAJE EN LA SITUACIÓN DRAMÁTICA.

<u>ACCIÓN VERBAL Y TRADUCCIÓN</u>	<u>DESTINATARIO</u>	<u>EST. ÁNIMO</u>	<u>INTENCIÓN</u>	<u>SUBTEXTO</u>	<u>ACCIÓN</u>
Su padre prometió, su padre prometió...	Ella misma	Muy triste	Consciente: Confrontar Inconsciente: Consolarse	Padre tú me prometiste....porque te fuiste...	Entrar y observar el espacio.
Eras tú mi compañía, todo lo que amaba, fuiste amigo y también padre y hoy sin tí, no hay nada...	Su padre	Melancólica	Consciente: Recordar Inconsciente: Acordarse	Siempre estuviste conmigo, eras todo para mí, porque me dejaste sola...	Caminar hacia el frente observando un punto fijo adelante.
Cuanto yo deseo volverte a ver, cerca te deseo de mí Ilusión es, sueño tal vez, que yo te viera aquí...	Su padre Ella misma	Melancólica.	Consciente: Refugiarse Inconsciente: Consolarse	Quisiera tanto que estés aquí conmigo... Quiero pensar que es un mal sueño...	Mantenerse en el mismo espacio.
Cuanto yo deseo volverte a oír, aunque sé que no lo haré, Soñarte así no hará de mí lo que en mis sueños fue...	Su padre Ella misma	Afligida	Consciente: Hablarle Inconsciente: Fortalecerse	A veces creo escucharte decirme muchas cosas...pero sé que no es estás aquí... Y sé que mis sueños no son reales...	En el mismo lugar.
Ángeles de helada piedra y campanas frías, no son de alguien cariñoso buenas compañías,	El entorno	Triste	Consciente: Protegerse Inconsciente: Resistirse	En este lugar tan frío y yerto, estas solo...no deberías estar aquí...	Rodear el espacio.
Tanto llorar, tanto anhelar y aun tan presente estas, Cuanto yo deseo volverte a ver, pero adiós debo decir que tu perdón sea mi lección para sobrevivir...	Su padre Ella misma Su padre	Desolada	Consciente: Gritar Inconsciente: Huir	Sigues presente en mí, no puedo olvidarte pero debo seguir adelante y aprender a vivir... Debo decirte adiós...	Quedarse de espaldas... Hacia el frente Dar pasos hacia adelante...caer de rodillas...



No más llanto en silencio al recordar, no más ver al pasado con pesar...	Ella misma	Desconsolada	Consciente: Resignarse Inconsciente: Animarse	No quiero más recordarte con tristeza, siempre estarás en mí como el más bello recuerdo...	De rodillas con la vista hacia arriba...
Y decirte adiós, y decirte adiós....	Ella misma	Resignada	Consciente: Resignarse Inconsciente: Resistirse	Y te dejare ir... Y te dejare en paz...	Dejarse caer ... Terminar con la mirada hacia arriba.



3.6 “ALMA EN LOS LABIOS”. *Pasillo Ecuatoriano*.

3.6.1 El Compositor Francisco Paredes Herrera y su obra.

Nació en Cuenca el 8 de Noviembre de 1891 en una casona del barrio de San Francisco. Hijo único del Profesor Francisco Paredes Orellana, Músico y Organista, Maestro de Capilla y Cantor de la Iglesia Catedral, de San Francisco y de la capillita de los Salesianos.

Siguiendo el ejemplo de su padre pronto demostró un claro talento para el arte, y desde muy niño se interesó en el aprendizaje de la guitarra, la concertina y el armonio, siendo su progenitor quien le inculcó los rudimentos musicales.

En 1904 se inició como Ayudante de la Dirección de Bandas Militares de Cuenca, cargo en que mantuvo con breves interrupciones hasta 1915 y como tenía una hermosa caligrafía también fue copista de música de dichas Bandas.

Era un joven que vivía inmerso entre notas y melodías, componiendo canciones con tanta facilidad que causaba el asombro de la gente sencilla de entonces, poco familiarizada a esta clase de genialidades.

En 1919, durante el trayecto del camino a una serenata vísperas de San Juan, compuso la música del célebre pasillo "*El alma en los labios*" basado en la letra del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva⁴⁵, que se empezó a tocar y a cantar con inusitado éxito y delirante entusiasmo en todo el país.

Entre el 20 y el 22 enseñó música en el Colegio "Nueve de Octubre" de Machala querido de profesores y alumnos e hizo entrañable amistad con Rodrigo Chávez González, a la par que enviaba sus composiciones a José Domingo Feraud Guzmán para que fueran impresas en ediciones para pianolas y como estaban en toda la moda ritmos tales como el one sep, el fox trot, la polka y el cuplet, compuso de acuerdo al momento histórico y social que se

⁴⁵ **Medardo Ángel Silva** (Guayaquil, Ecuador, 8 de junio de 1898 – Guayaquil, Ecuador, 10 de junio de 1919) fue un reconocido poeta ecuatoriano perteneciente a la llamada Generación decapitada.



vivía, que no era otro que el de los Estados Unidos y la Europa de la primera postguerra, tiempo en cual la gente se volvía frenética en las fiestas.

En 1922 compuso el pasillo "*Anhelos*" con letra del poeta mexicano Juan de Dios Peza y viajó a Guayaquil como Director artístico de la fábrica de rollos para pianola de Feraud Guzmán, donde se mantuvo por seis años, ayudándose económicamente como docente de música en algunas escuelas fiscales.

Era el compositor nacional más popular no sólo de música sino también de letras que daba a conocer bajo diferentes seudónimos porque siempre tuvo algo de poeta. Por sus anotaciones personales sabemos que le gustaba firmar sus composiciones utilizando los más diversos nombres.

En 1930 compuso la música del pasillo "*Rosario de Besos*" con letra del poeta colombiano Libardo Parra Toro. Esa fue una de las primeras obras suyas grabada por la casa disquera "Víctor" y desde entonces las más afamadas casas grabaron sus composiciones. El 32 formó el Trío Guayaquil con el tenor Alfonso Calero, el barítono Carlos A. González, y Paredes en el acompañamiento al piano, realizando varias giras artísticas por el país.

En 1933 compuso el pasillo "*Tú y yo*" con letra de Manuel Coello Noritz, poeta de Gualaceo y amigo muy querido suyo, melodía que se popularizó en 1964 cantada por los Hermanos Miño Naranjo y obtuvo el Primer Premio de la segunda Feria de la Canción Iberoamericana.

En 1935 puso música de pasillo al poema "*Manabí*" de su amigo Elías Cedeño Jerves, quien se inspiró en una puesta de sol guayaquileña para escribir dichos versos. La música resultó tan atractiva que Cedeño se emocionó enormemente y desde entonces es el Himno de esa provincia.

En 1936 la banda de la Armada de los Estados Unidos interpretó su obra "*Recuerdos del Chimborazo*" en un Concierto al aire libre en Bound Brook, New Jersey, transmitido por la Red Azul de la National Broadcasting Company en onda corta y para América Latina.



Ese año decidió empezar a trabajar como profesor de música de las escuelas de Guayaquil pero el nombramiento definitivo recién le llegó en 1943. Enseñaba Cantos y Rondas infantiles de acuerdo a la edad, obras en ritmos nacionales y nociones sobre teoría musical. Estableció un Plan de Música y Canto para los seis grados primarios con horas sociales.

En política era un convencido militante socialista que había compuesto la música del Himno de ese partido y en su casa se celebraron las reuniones del Consejo Provincial Socialista del Guayas.

En 1937 inició un Diario de anotaciones personales que se conserva en poder de los parientes y a pesar que era considerado una máquina de hacer música y que componía sin descanso de día y de noche, vivía modesto y pobremente, de su sustento de profesor fiscal, pues aún no era obligatorio el pago de regalías por autor.

En 1945 recibió el Homenaje de varias instituciones culturales del país. El 47 una Mención de Honor de la Casa Reed and Reed. Ese año Ifesa comenzó a producir los primeros discos ecuatorianos en Guayaquil. Eran de 78 revoluciones por minuto y al carbón. El primero contenía el pasillo *"En las lejanías"* del dúo Cárdenas–Rubira y el valse *"Ofrendas"* del dúo Cárdenas-Mendoza. La novedad quedó rápidamente rezagada pues el 48 apareció el Long Play en los Estados Unidos que ofrecía 25 minutos por lado en lugar de los 5 del disco del carbón. Los Long Play recién se produjeron en 1972 en el país. El 48 dedicó una sentida composición al Presidente Galo Plaza y su versión del Himno del Cantón Gualaceo fue oficializada.

Fue un romántico que supo cantar al amor y a la mujer, a la nostalgia, a las alegrías y penas de la vida, así como a la poesía y tristeza de los ratos perdidos. Se dice que son aproximadamente 3000 sus composiciones.

Existe una recopilación de sus obras con datos biográficos escrita por su allegada la Dra. Paredes Roldan y titulada "Del sentir cuencano F.P.H. su vida y su obra 1891 -1952".



Falleció el 1° de Enero de 1952. Su entierro se realizó el mismo día en el Cementerio General. Al cumplirse el año sus amigos le dedicaron una hermosa lápida de mármol. Durante el acto cantó sus canciones la soprano lírica española María Francisca Rimbaud.

3.6.1.1 Análisis Musical e Interpretativo.

El alma en los labios, pasillo que pertenece a la época del nacionalismo del siglo XX. La letra pertenece a Medardo Ángel Silva, y como ya mencionamos la música es de Francisco Paredes Herrera. Fue estrenada el 23 de junio de 1919. Una de las primeras de sus canciones que se grabó siendo la artista Estrella Irú quien también la estrenó públicamente.

En el análisis propuesto podemos reseñar los siguientes datos, el pasillo está escrito en la tonalidad de **Rem**, en compás de $\frac{3}{4}$, distribuido en **54** compases y en tempo **Moderato**. A continuación desglosamos los aspectos técnico-musicales que nos ayudarán a comprender mejor la obra.

En cuanto a la **Estructura**, la obra presenta una forma Binaria simple (A-B), el pasillo exhibe dos repeticiones de cada estrofa cambiando únicamente el texto.

Para delimitar los medios expresivos, hablaremos en primer lugar de la **Dinámica**, y como podremos apreciar de forma gráfica, encontramos tanto en la línea vocal como en el acompañamiento del piano, indicaciones que pasan desde el *piano* (*p*), *mezzo forte* (*mf*) y *forte* (*f*). Estos señalamientos nos darán la idea más clara de los matices que utilizaremos en la interpretación de la obra en general.

La **Agógica**, no presenta según la partitura muchos cambios, encontramos algunos *calderones* y *rallentando*. Estas indicaciones nos ayudan a que nuestra interpretación no se desarrolle de forma monótona y que se conecte con el carácter dramático y estilístico de la obra.

Encontramos también un **ritmo** ternario estable y característico del pasillo.



La **textura** que predomina en la obra es la homófona, en donde la voz lleva la melodía principal y el piano cumple la doble función de acompañante y dúo de la voz, ya que la mano derecha dobla la voz casi en la totalidad de la obra, tanto en el movimiento rítmico como en el melódico, pese a esto la textura sigue siendo homófona.

En lo que al **tempo** se refiere el tempo en *Moderato* se mantiene en toda la obra.

Los **Extremos de altura** están en las notas Mi3 en lo que corresponde al registro grave y el Mi4 en el registro agudo, teniendo por ende una octava de intervalo, también podemos anotar que el registro medio predomina en la línea vocal melódica en la mayoría de la obra.

El **clímax** de la obra lo podemos hallar entre los compases 42 al 44, en donde encontramos la parte más contrastante y en donde la fuerza orquestal acompaña a la voz, y reafirma la intención del personaje.

Todo esto lo podemos apreciar en el siguiente esquema estructural:



CAPÍTULO IV

4.1 CONCLUSIONES.

Este proceso finalmente nos ha permitido llegar a algunos axiomas y decantaciones, sin que esto involucre un criterio único o una idea absoluta. La actividad y el dinamismo que describen los procesos de creación en pleno esplendor nos sumergen en una necesaria apertura que admite un pronóstico de la significación o replanteamiento de la obra en el proceso de pensamiento de los compositores detallados y sus modos de interpretación.

El Teatro musical, abarca distintos géneros que van desde la ópera hasta el musical. Es así que tomamos para el análisis un ejemplo de cada uno de estos géneros, que sin lugar a dudas se destacan por sus analogías y heterogeneidades, distinguiendo la importancia que tiene para el cantante el análisis previo de las obras para el resultado final de interpretación.

El Teatro Musical ha logrado mantener su posición vanguardista en el desarrollo de la historia, pues se ha dejado afectar e influenciar por diferentes eventos históricos, que le han permitido reflejar siempre novedad y originalidad en el estilo y contenido de las obras, en este proceso sin duda el cantante juega un rol principal formando parte activa de las transformaciones y cambios estéticos musicales que se producen en la actualidad.

A través de nuestro análisis hemos adquirido herramientas que nos ayudarán a conseguir resultados coherentes a los requerimientos que se presentan en la época actual. El trabajo del actor-cantante no se enfoca únicamente en la técnica vocal, sino va mas allá, hasta el punto de crear un personaje, el cual sea creíble y permita conectar al intérprete con el espectador, pues esta es la única manera de hacer que los géneros que son en realidad en muchos de los casos historias comunes y asequibles para todo público, dejen de ser tratados como elitistas.



Los compositores logran a través de su música transmitir sentimientos que apoyan en los textos literales de un libretista, pero es trabajo del intérprete elevar dichos sentimientos y expresarlos de la forma más natural. El análisis dramático interpretativo y formal de las obras es el único camino para alcanzar este objetivo, convirtiendo al intérprete en un verdadero personaje.

Por otro lado hemos mencionado también la música nacional ecuatoriana, de la misma forma tomando un ejemplo del cual podemos obtener algunas conclusiones que nos acercarán a la interpretación que consideramos reúne los aspectos estéticos musicales que definen al género. En el caso del *Pasillo*, género de gran importancia en la cultura ecuatoriana nos ha permitido conocer a significativos exponentes y a sus obras, e introducirnos con mayor profundidad en el amplio marco que abarca la cultura ecuatoriana. En este sentido, proporcionando un acercamiento del canto lírico con un género “popular”, lo que sin duda contribuye al crecimiento propio como artista nacional.

4.2 BIBLIOGRAFÍA.

TEXTOS

- ❖ ACHIG SUBÍA, Lucas, *“Enfoques y Métodos de la Investigación Científica”*, AFEFCE, Quito, 2001
- ❖ AUDITÓRIUM, Diccionario de la Música, Tomos I-II-III-IV, Editorial Planeta, 2002
- ❖ CARRION, Oswaldo, *“Lo Mejor del Siglo XX. Música Ecuatoriana”*, Ediciones Dumas, Quito, 2002.
- ❖ DE HERNÁNDEZ, Juanita, *“El diseño de Proyectos”*, Universidad NUR, Santa Cruz de la Sierra, 1998
- ❖ Diccionario de *La Real Academia Española*.
- ❖ ECO, Humberto, *“Cómo se hace una Tesis”*, Gedisa, México, 1987
- ❖ ENCICLOPEDIA ESPASA, *“Historia de la Música”*, Edición ESPASA
- ❖ Entrevista realizada por Iván César Morales Flores a Louis Aguirre. *“Ebbo: del rito al simulacro”*, en Boletín de Música N 21 / Enero-Marzo / Revista de Música Latinoamericana y Caribeña, Casa de las Américas. La Habana Año 2008.
- ❖ LEOPOLD, César Alexandre. *“Guía universal de la Ópera”*.
- ❖ MARTIN TRIANA, José María. *“El libro de la Ópera”*, Alianza Editorial, Madrid 2001.
- ❖ MOLERIO, Arleti. *“Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país”*. Pág. 6.
- ❖ SANCHEZ, Fausto E. *“Historia de la Música”*, Gráficas Hernández, Cuenca, junio 2006. Págs. 254-257.
- ❖ URTUBEY, Pola Suárez. *“Historia de la Música”*, Editorial Claridad S.A. 2004. Págs. 225-229, 293-295.
- ❖ VARIOS AUTORES. *“Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores”*, tomos I – IV. Ediciones Salvat, Pamplona, 1984
- ❖ YÁNEZ, Nancy. *“Memorias de la Lírica en Quito”*. Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito, 2005. CALPE S.A., 2001, Tomos I.



INTERNET

- ❖ http://es.wikipedia.org/wiki/Ger%C3%B3nimo_Gim%C3%A9nez
- ❖ <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>
- ❖ http://imslp.org/wiki/Main_Page
- ❖ <http://notes.tarakanov.net/>
- ❖ http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jimenez_jeronimo.htm
- ❖ <http://www.buenastareas.com/ensayos/De-La-%C3%93pera-La-Musical/116278.html>
- ❖ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/>
- ❖ <http://www.el-atril.com>
- ❖ <http://www.el-atril.com/>
- ❖ <http://www.indianascores.com>
- ❖ http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/co/co95-832/Proy_2001_S2/TeatroMusicalenMexico/paginas/historia_del_teatro_musical.htm
- ❖ <http://www.nashwan.demon.co.uk/zarzuela.htm>
- ❖ <http://www.sobre-todo.com/danzasboyacenses/pasillo.htm>
- ❖ <http://www.youtube.com/>
- ❖ www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-elbarbero-bohemios.pdf

PARTITURAS

- ❖ COSI FAN TUTTE. Vocal Score. Wolfgang Amadeus Mozart. Kalmus Clasical Edition, K06318
- ❖ L'ELISIR D'AMORE. Vocal Score. Gaetano Donizetti. Kalmus Clasical Edition, K06318.
- ❖ LO MEJOR DEL SIGLO XX, Archivo sonoro de Música Ecuatoriana. Editores Quito 2000.
- ❖ PHANTOM_OF_THE_OPERA_CONDUCTOR_S_SCORE.
- ❖ ZARZUELA. ROMANZAS PARA SOPRANO CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO, Copyright 2000, Unión Musical Ediciones, S.L. Madrid (España).



AUDIO Y VIDEO

- ❖ RENEE FLEMING, Soprano. CD, DECCA/BY REQUEST/TRACK 4
- ❖ AMANDA ROOCROFT, Soprano DVD, ARCHIV/JOHN ELIOT GARDINER/TRACK 31.
- ❖ MIAH PERSSON, Soprano. DISPONIBLE EN:
<http://www.youtube.com/watch?v=Gqnz4K5ORSM>
- ❖ EGLISE GUTIERREZ, Soprano. DISPONIBLE EN:
http://www.youtube.com/watch?v=W_WDXwIASrs&feature=related
- ❖ ALEXANDRA CABANILLA, Cantante Popular. DISPONIBLE EN:
<http://www.youtube.com/watch?v=4AZzF4mzbtE>
- ❖ JULIO JARAMILLO, Cantante popular. DISPONIBLE EN:
<http://www.youtube.com/watch?v=wU-YR2PGBk8>
- ❖ MARIOLA CANTARERO, Soprano. DISPONIBLE EN:
<http://www.youtube.com/watch?v=TvmJH-vDOaI>
- ❖ MA. ALEIDA RODRIGUEZ, Soprano. DISPONIBLE EN:
<http://www.youtube.com/watch?v=kX58WcQBRQc>



4.3 ANEXOS.

Se anexarán las partituras de las obras analizadas:

- **COME SCOGLIO.../Aria de Fiordiligi. De la Ópera “Cosí Fan Tutte”. ACTO I, Tercera Escena”. Del compositor W.A. Mozart.**
- **QUANTO AMORE.../Dúo de Adina y Dulcamara. De la Ópera “El Elixir de Amor”. ACTO II, Séptima Escena”. Del compositor G. Donizetti.**
- **ME LLAMAN LA PRIMOROSA.../ Romanza de Elena. De la Zarzuela “El Barbero de Sevilla”. ACTO I, Cuadro Segundo. Del compositor G. Giménez.**
- **“EXTIENDE SUS ALAS.../Canción de Irene. De la Opereta “Ensueños de Amor”. ACTO I, Primera Escena”. Del compositor Luis H. Salgado.**
- **SU PADRE PROMETIÓ...UN CEMENTERIO...Canción de Christine. Del Musical “El Fantasma de la ópera”ACTO II, Tercera Escena. Del compositor Andrew Lloyd Webber.**
- **“ALMA EN LOS LABIOS”. Pasillo Ecuatoriano. Del compositor Francisco Paredes Herrera.**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Фьор.
Fior.

Мы не дрогнем пред смер-тью и пред судь-бою!
a di-spet-to del mon-do e del-la sor-te.

Andante maestoso

Фьор.
Fior.

Слов - но кам-ни, что
Co-me sco-glio im-

Фьор.
Fior.

с бу - рей спо-рят и ве-ка-ми сто-ят у
- mo - to re-sta con - tra i ven-ti e la tem-

Allegro

Фьор.
Fior.

мо-ря, с бу-рей спо-ря, веч - на здесь, в серд-
- re-sta, e la tem-pe sta, co - si og-nor - qui-est'

Фьор.
Fior.

- цах го-ря-чих, на - ша вер-ность, се-
al - ta è for-te nel - la fe-de, e

Фьор.
Fior.

- стра люб-ви. Мы ро-жден-я
nell' a - tor. Con noi pas - que

Фьор.
Fior.

но сим све-точ, что-бы жизнь он
quel - la fa - ce, che si ria - ce e

cresc.

Фьор.
Fior.

нам у - красил. Толь-ко смертье-го по -
ci con - so - la, e po - tra la morte

Фьор.
Fior.

- га - сит, е - го по - га - сит
so - la, la mor - te so - la,

Фьор.
Fior.

и о - сту - дит жар в кро - ви...
far che san - gi af - fet - to il cor,

Фьор.
Fior.

Слов - но кам - ни, что с бу - рей спо - рят,
So - me sco - glio im - mo to re - sta

Фьор.
Fior.

и ве - ка - ми сто - ят у мо - ря,
con - trai ven - ti e la tem - pe - sta,

Фьор.
Fior.

веч - на здесь, в серд - цах го -
co si o - gnor qu - est' al - ta è

Фьор.
Fior.

- ря - чих, на - ша вер - ность, се - стра люб -
for - te nel - la fe - de e nell' a -

Фьор.
Fior.

- ви, на - ша вер - ность, се - стра люб - ви!
- тор, nel - la fe - de e nell' a - тор.

cresc.
sfz

Фьор.
Fior.

И о - сту - дит, и о - сту - дит
far *che can - gi,* *far* *che can - gi af -*

Фьор.
Fior.

жар в кро - ви. И о - сту - дит
- fet - to il cor, *far che can - gi af -*

Фьор.
Fior.

жар
- fet -

Фьор.
Fior.

в кро - ви.
- to il cor.

Фьор.
Fior.

Più allegro

Фьор.
Fior.

Честь сло - ва - ми не пят.
Ris - pet - ta - te, a - ni - me in -

Фьор.
Fior.

- най - те!
- gra - te,

Выслю - бо - вью не иг -
que - sto e - sem - pio di co -

Фьор.
Fior.

- рай - те!
- stan - za,

По - сто - ян - ство серд - ца свя - то, как свя -
e - u - na bar - ba - ra spe - ran - za non vi

Фьор.
Fior.

- та са - ма лю - бовь, как свя - та са - ма лю - бовь!
ren - da au - da - ci an - cor, e u - na bar - ba - ra spe - ran -

Фьор.
Fior.

Фьор.
Fior.

za Как свя - та са -
non vi ren - da au -

Detailed description: This system shows the first vocal phrase. The vocal line starts with a whole note 'za' followed by a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. There are triplets and slurs in the piano part.

Фьор.
Fior.

ма лю - бовь! Как свя - та са - ма лю -
- da - ci an - cor, non vi ren - da au - da - ci an -

Detailed description: This system continues the vocal phrase. The vocal line has a melodic line with lyrics. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *p*.

Фьор.
Fior.

- бовь! Как свя - та са - ма лю - бовь! Как свя -
- cor, non vi ren - da au - da - ci an - cor, non vi

Detailed description: This system continues the vocal phrase. The vocal line has a melodic line with lyrics. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *p*.

Фьор.
Fior.

- та са - ма лю - бовь! Как свя - та
ren - da au - da - ci an - cor, non vi ren

Detailed description: This system continues the vocal phrase. The vocal line has a melodic line with lyrics. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *p*.

Фьор.
Fior.

са ма лю - бовь! Са -
- da au - da - ci an - cor, au -

Detailed description: This system concludes the vocal phrase. The vocal line has a melodic line with lyrics. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *fp*.

Фьор.
Fior.

- ма лю - бовь, са - ма лю
da - сian - cor, au - да - сian

fp fp cresc.

Фьор.
Fior.

- бовь!
- cor.

Фьордиллиджи и Дорабелла пытаются уйти на веранду;
выход заслоняет Гутьельмо.

Гутьельмо (преграждая девушкам путь на веранду)

Не покидайте! Протестую!
Умру от милой вдалеке.

Девушки бегут к двери своей спальни; в проеме двери —
Феррандо.

Феррандо

Не покидайте! Я к руке
Приникну жарким поцелуем.

Фьордиллиджи (Деспине)

Во всем виновна ты, чертовка!

Дорабелла

Ты их впустила в дом.
Зачем?

Деспина ведет девушек к дверям своей комнаты; у дверей
Дон Альфонсо.

Дон Альфонсо

Не уходите. Мне неловко
Перед друзьями.

Фьордиллиджи

Между тем
Вам «ловко», что среди бела дня
Устроена нам западня?

Дон Альфонсо

Останьтесь! Ведь они дворяне.
Я б им доверил даже дочь.

Дорабелла (указывая на Деспину)

Доверились мы этой дрянн!

Деспина

Ну чем я вам могу помочь?
Не мне поставлена ловушка...
Я не дворянка, не княжна.
Красивы вы, а я дурнушка...
Богаты вы, а я бедна...
Вы — камни в золотой оправе,
Возвышенна у вас душа.
Я — нищенка, и я не вправе
При вас ни думать, ни дышать.
Вы молоды, а я постарше,
Вы умницы, а я глупа.
Но ваших женихов на марше
Ведет военная труба,
А я не занята... Свободно
Смотрю мужчинам я в глаза.
Согласна, если вам угодно,
Овечки вы, а я коза.

(Уходит.)

Феррандо

Ее рисунок очень верен.

Фьордиллиджи

Все это слушать и терпеть?!

Дорабелла

Уйдем.

Гутьельмо

Постойте. Я намерен
Не говорить, а... петь.

(Nemorino leaves with Giannetta and the chorus.)
(Nemorino parte con Giannetta e col Coro)

The piano accompaniment consists of four systems of grand staff notation. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef. The fourth system has a treble clef and a bass clef. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

RECITATIVO E DUETTO

SCENE VII
SCENA VII.

RECITATIVE AND DUET

DULCAMARA

ADI.

ADINA

Adina's recitative part is written on a single staff with a treble clef. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff.

Come sen va contento! La lode è mia. Vostra o Dot, tor?
How can he look so happy! It's all my doing. Yours, Doctor, how?

RECIT.^{no}

DUL.

Dulcamara's recitative part is written on a single staff with a bass clef. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff.

Sì, tutta. La gioia è al mio comando, lo distillo il piacer, l'amor lambicco come l'acqua di rose;
Completely joy comes at my commanding, I distill sheer delight, Loves purest essence like an attar of roses;

Dulcamara's recitative part continues on a single staff with a bass clef. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff.

e ciò che adesso vi fa maravigliar nel giovinotto, tutto portento e gli è del mio decotto.
this very moment that young man has aroused your admiration, due only to one thing: my preparation.

ADI. DUL.

Pazzie! Pazzie, voi dite? incredul! pazzie? Sapete vo.i dell'Alchimia il poter, il gran valore
How crazy! Crazy, you call it? Incredulous! How crazy? Do you know nothing of the alchemist's pow'r, of the
great value

ADI. DUL.

dell'Elisir d'amore della regina Isotta? L.sotta? L.sotta. Io n'ho d'ogni mistura e d'ogni cotta.
of the Elixir of love given to Queen Isolda? Isolda? Isolda. In ev'ry strength and blend I have
the mixture

ADI. DUL.

(Che ascolto!) E a Nemorino voi destel'Elisir? El me lo chiese per ottener l'affetto
(So that's it!) And this E-lix-ir our Nemorino took? He asked me for it, so that some cruel beauty

ADI. DUL.

di non so qual crudele. El dunque amava? Languiva, sospirava senz'ombra di speranza;
I don't know who would love him. He did love her? He languished, dreaming of her, he sighed completely
hopeless

e, per a-ve-re u-na goccia del farmaco incantato, vendè la li-ber-tà, si fè sol-da-to.
so, for the money for a drop of the magic-al E-lix-ir, his li-ber-ty he sold, to be a sold-ier.

ADI

ANDANTINO

(Quanto a-mo-re! ed io spie-ta-ta! tormentai sì no-bil
(How he loved me! I was un- feel - ing! to tor-ment a no-ble

ADI.

DUL. cor! heart! spie - ta - tal un - feel - ing! spie - ta - tal un - feel - ing!

(Essa pure è innamorata: (Love she al-so is revealing: ha bisogno del liquor.) now my potion plays its part.)

(approaching Dulcamara) (s'avvicina a Dulcamara)

A - tal) Dunque a - des - so... è Ne - mo - ri - no in a - mor sì for - tu - -
 - ing!) then, this mo - ment, the charms suc - ceed - ing: Nemo - ri - no's wish is

57 *a tempo*

A na - = tot...
 grant = ed?..

Tutto il sesso femminile è pel giovane impazzato, tutto il sesso femminile è pel giovane impaz.
 At his feet they all are pleading; ev'ry female is enchanted, at his feet they all are pleading ev'ry female is en-

A (Ah! E qual don - na è a lui gra - di - ta? qual fra tan - te è pre - fe - -
 (Ah! and which la - dy is most a - mus - ing? which among them will he be -

- sato.
 chanted.

A
ri - choos - ta? - ing?

D
Egli è il gallo della Checca; tutte segue, tutte becca, egli è il gallo della Checca, tutte segue, tutte
Like a cock whose hens surround him he has women all around him, like a cock whose hens surround him he has women all a-

A
(Ed io so - la, sconsi - glia - ta,
(And I, foolish and un-know-ing,

D
becca. (Es - sa pure è inna - mo - ra - ta, es - sa pu - re è inna - mo -
round him. (Love for him she too is showing, love for him she too is

A
pos - se - dea si no - bil cor!
once possessed that no - ble heart!

D
- rata: ha bi - so - gno del li - quor, ha bi - so - gno del li -
showing: now my potion plays its part, now my potion plays its

A
scon - si - glia - - - - ta! scon - si - glia - - - -
all un-know - - - - ing! all un-know - - - -

D
- quor,)Egli è il gallo della Checca, egli è il gallo della Checca, tutte segue, tutte becca, tutte segue, tutte
part.)Like a cock whose hens surround him, he has women all around him, he has women all a-

A
mf

A
-tal pos - - se - - de - - a si no - - bil
-ing! I pos - - sessed that so no - - ble

D
becca. (Essa pu-re è inna-mo-rata, essa pure è inna-mo-ra-ta: ha bi-sogno del li-
round him. (Love for him now she too is showing, love for him she too is showing now my potion plays its

A
cor! scon - si - glia - tal pos - se - dea si no - bil
heart, all un - know - ing! I pos - sessed that no - ble

D
-quor, essa pure è innamorata, innamorata, innamorata, essa pure è innamorata, ha bisogno del li-
part, love for him she too is showing, love is showing, love is showing, love for him she too is showing, now
my potion plays its

A
cor! ah! scon - si - glia - tal scon - si - glia - tal pos - se - dea si no - bil
heart! ah! all un - know - ing! all un - know - ing! I pos - sessed that no - ble

D
-quor, essa pure è innamorata, essa pure è innamorata, essa pure è innamorata, abbi sogna del li-
part. love for him she too is showing, love for him she too is showing, love for him she too is showing, now
my potion plays its

A
cor, sì, pos - se - dea si no - bil cor, sì, pos - se - dea si no - bil
heart, yes, I pos - sessed that no - ble heart, yes, I pos - sessed that no - ble

D
-quor, abbisogna abbisogna abbi-sogna del li-quor, abbisogna abbisogna abbi-sogna del li-
part, now my potion, now my potion, now my potion plays its part, now my potion, now my potion, now my
potion plays its

A
 cor, sì pos - se - dea sì no - bil cor!)
 heart, yes, I pos - sessed that no - ble heart!)

D
 - quor, abbisogna, abbisogna, abbisogna del li - quor!)
 part, now my potion, now my potion, now my potion plays its part!)

Bella A -
 Sweet A -

DUL.
 - dina!
 - dina!
 [58] **POCO PIÙ**

qua un mo - mento...
 Come here, near me...
 più dap -
 just a

- presso... su la te - sta. Tu sei cotta... io l'argo -
 mo - ment... raise your head now. You are love lorn... I can see

- mento a quel l'a - ria af - flitta e mesta. Se tu
 clear - ly, you are fretting and all up - set, now. If you

ADI. DUL.

vuo - 1?.. S'lo vo'? che co - sa? Su la testa, su la te - sta, schizzi -
 want to?.. To what? What is it? Hold your head up, I've a re - me - dy ex -

riscaldandosi e string. poco a poco

-no-sal Se tu vuoi, ci ho la ri - cetta, che il tuo mal guarir po - trà, se tu vuoi, ci ho la ri -
 -quisite! If you'll try my pan - a - ce - a, all your woe will cease to be, if you'll try my pan - a -

string. poco a poco e cres.

-cetta, che il tuo mal guarir po - trà, se tu vuoi, ci ho la ri - cetta, che il tuo mal guarir po -
 -ce - a. all your woe will cease to be, if you'll try my pan - a - ce - a, all your woe will cease to

p

- trà, se tu vuoi, ci ho la ri - cet - ta, che il tuo mal gua - rir po -
 be, if you'll try my pan - a - ce - a, all your woe will cease to

cres.

ADI. rall.

DUL. Ah! Dot - tor, sa - rà per -
Ah! You have a fine i -

-rà, se tu vuoi, ci ho la ri - cet - ta, che il tuo mal guarir po - trà.
 be, if you'll try my pan - a - ce - a, all your woe will cease to be.

col canto

DUL.

A *-fet-ta, ma per me vir-tù non ha. Vuoi ve-der-ti mille a - manni spasi - mar, lan-guire al - de - a, but It will not work for me. Men would die to touch your sandal, you'd have thousands all ad-*

59

ADI. **DUL.**

D *pie-de? Non saprei che far di tanti: il mio core un sol ne chiede. Render vuoi ge-lo-se, -miring. No, so many I can't handle, only one am I de - sir-ing. You'll be envied by all*

ADI.

D *pazze, donne, ve-do-ve, ra-gazze? Non miallet-ta, non mi piace di tur-bar al-trui la others, young girls, widows, matrons, mothers No, how could it give me gladness that I cause another*

DUL. **ADI.** **DUL.**

A *pace. Conquistar vorresti un ricco? Di ricchezze non mi picco. Tu contino, un marche. sadness? Would you conquer one with treasure? That's an unimportant pleasure. Be a Countess, or even*

cres.

ADI. **DUL.** **ADI.**

D *-sino? No, non vo' che Nemori-no. Prendi su la mia ri - cetta... Ah! Dottor, sa - rà per - higher! Ne-mo-rino's my de-sire. On-ly try my pa-na-ce - a... Doctor, that's a fine i-*

stacc. assai e cresc. sempre

ADI.
 -fetta... ma per me virtù non ha, no, no, non
 -de-a... but it will not work for me, no, not for

DUL.
 Che l'effetto ti fa - rà. Prendi su, prendi
 It's effective, you will see. On - ly try, on - ly

A
 ha, no, no, non ha — per —
 me no, no, it's not for

D
 su, prendi su la mia ri - cetta, che l'effe - to ti fa - rà, sì, pren - di su.
 try, on - ly try my pan - a - ce - a, and your woe will cease to be, yes, on - ly try.

ADI. **DUL.**
 me, no, no, per me virtù non ha. Sciagurata! e avresti co - re di negare il suo va -
 me, no, no, it will not work for me. Wretched girl, how dare you argue! you deny the spell it's

ADI. **rall.**
 - lore? Io rispetto l'a - li - si - re, ma per me ve n'ha un maggiore. Ne morin, lasciata o -
 casting? I believe in your Elix - ir, but my own will be more lasting. Ne - mo - ri - no will for -

p *colla parte*

A

- man - co Ne - mo - ri - no non po - trà da me fug - gir, no. La ri -
 - ri - no, if I want him, ought to be an eas - y prize, yes. I have

rall.

A

- cetta è il mio vi - si - no, in quest'oc - chi è l'e - li - sir. U - na
 charms that will en - chant him, my E - lix - ir's in my eyes. With a
col canto

ADI. *a tempo*

te - ne - ra oc - chia - tà - na, un sor - ri - so, u - na ca - res - za, vincer
 few car - ess - ing glanc - es, with a smile, and a touch that's ten - der, stony

62 *a tempo* Ah! lo ve - do, brie - con - cella,
 Ah! you rascal, so be - guiling,

A

può chi più s'o - sti - na, ammol - lir chi più ci s'prezza. Ne ho ve -
 hearts turn to ro - man - ces, the most stub - born will sur - ren - der. I have

ne sai più, ne sai più del - l'ar - te mi - a.
 you know all, you know all my art is miss - ing.

A *cres.* *f.*
 -du - ti tan - ti e tan - ti presi, cot - ti, spa - si - man - ti, che nem -
 seen so man - y yearning, thousands, smit - ten, sigh - ing, burn - ing, Ne - mo -

D

Bric - con - cel - la! brie - con - cel - la!
 You're be - guil - ing! so be - guil - ing!

cres. *f.*

A
 -man.co Ne - mo - ri - no non po - trà da me fug - gir, no, non po -
 -ri - no, if I want him, ought to be an ea - sy prize, he ought to

D

Ah! Dot - to - re, sì, lo ve - do, sì, lo
 Ah! poor doc - tor, lit - tle ras - cal, I can

mf

A
 -trà, no, non po - trà, da me fug - gir, no non po -
 be, he ought to be, an ea - sy prize, he ought to

D

ve - do, brie - con - cella, brie - con - cella, questa bocca co - sì bella è d'a - mor la spezie -
 see that you're beguiling, so be - guiling, with your lips so sweetly smiling, lips that love designed for

A *cres.*
 -trà, no, non po - trà, no, non po - trà no, non po - trà da me - fug -
 be, he ought to be, he ought to be, he ought to be an ea - sy

D

-ri - a: sì hai lam - bic - co ed hai for - nel - lo, brie - con - cel - la!
 kissing, yes, like a fie - ry fur - nace flam - ing, you're be - guil - ing!

f. *cres.*

A - gir. prize. Ah! dot -
Ah! yes,

63

si lo ve-do, bricon-cella, ne sai più dell'arte mia.
Lit-tle rascal so be-guiling, you know all my art is missing.

A to - rei Doc-tor! Ah! dot -
Ah! yes,

Questa bocca co-sì bella è d'amor la spezie-ria:
With your lips so sweetly smiling, lips that love designed
for kissing

A - to - rei Doc-tor! Ne ho ve-du - ti tan - ti
I have seen so man - y

hai lambicco ed hai fornello caldo più d'un Mongi-bello,
like a fie-ry fur-nace flaming, that no forces can be taming,

cres.

A tan - ti, I have
yearn - ing,

per fil - trar l'amor che vuo - i, per bruciare, ince - ne - rir, per bru-
love heeds only your per - suading, love will do as you ad - vise, love will

p cres.

A tan - ti, tan - ti, tan - ti.
seen so ma - ny yearning.

D - cia - re, ince - ne - rir. Ah! vor - rei - cambiar coi tuo - i i miei
do as you ad - vise. If I on - ly could be trad - ing my e -

A *rall.*
La ri - cetta è il mio vi - si - no, in quest'occhi è l'e - li -
I have charms that will en - chant him, my e - lix - ir's in my

D va - si d'e - li - sir. Sì, briccona
-lix - ir for your eyes. Lit - tle rascal.

64

rall. colle parti

A *a tempo.*
- sir. U - na te - ne - ra occhia - ti - na, un sor - ri - so, u - na ca - rez - za vincer
eyes. With a few car - ess - ing glanc - es, with a smile and a touch that's ten - der, sto - ny

D Ah! lo vedo, brie - con - cella,
Ah! you rascal, so be - guil - ing:

a tempo f

A può chi più s'o - sti - na, ammol - lir chi più ci sprezza. Ne ho ve -
hearts turn to ro - manc - es, the most stub - born will sur - rend - er, I have

D ne sai più, ne sai più del - l'ar - te mi - a.
you know all, you know all my art is miss - ing

A *cres.* *p.*
 -du - ti tan - ti e tan - ti presi, cot - ti, spa - si - man - ti. che nem -
 seen so man - y yearn - ing, thousands, smit - ten, sigh - ing burn - ing, Ne - mo -

D
 Bric - con - cel - la! brie - con - cel - la!
 So be - guil - ing! so be - guil - ing!

cres.

A
 - man - co Ne - mo - ri - no non po - trà da me fug - gir, no, non po -
 - ri - no, if I want him, ought to be an eas - y prize, he ought to

D
 Ah! Dot - to - re, sì, lo ve - do, sì, lo
 Ah! Poor Doc = = = - tor, little rascal, I can

mf

A
 - trà, no, non po - trà, da me fug - gir, no non po -
 be, he ought to be, an eas - y - prize, he ought to

D
 ve - do, briconcella, bricon - cella, questa bocca co - sì bella è d'a - mor la spezie -
 see you are beguiling, too be - guiling, with your lips so sweetly smiling, lips that love designed for

A *cres.*
 - trà, no, non po - trà, no, non po - trà no, non po - trà da me fug -
 be, he ought to be, he ought to be, he ought to be an eas - y

D
 - ri - a: sì hai lam - bic coed hai for - nel - lo, brie - con - cel - la!
 kissing: yes, like a fier - y fur - nace flam - ing, you're be - guil - ing!

f *cres.*

A
- gir. In quest'oc - chiè l'e - li - sir, in quest'oc - chiè l'e - li -
prize, my E - lix - ir's in my eyes, my E - lix - ir's in my

65 **si!** Ah! vor - rei cambiar coi tuo - i i miei va - sid'e - li -
yes! If I on - ly could be trad - ing my E - lix - ir for your

A
- sir, eyes, si, yes, in my qui - - - st'oc - - - chi è
E - - - lix - - - ir's

D
- sir, si, si, vor - rei cambiar co' tuo - i i miei va - si, i miei va - - - si
eyes, yes, If I on - ly could be trading my E - lix - ir, E - lix - - - ir

A
l'e - - - li - sir, eyes, si, yes, in my que - - -
in my eyes, yes, my

D
d'e - - - li - sir, si, si, vor - rei cambiar co' tuo - i i miei va - si, i miei
for your eyes, yes, If I on - ly could be trading my E - lix - ir, E

A
- st'oc - - - chi è l'e - - - li - sir, è l'e - li - -
lix - - - ir's in my eyes, is in my

D
- va - - - si d'e - - - li - sir, si, si, si, i miei
- lix - - - ir for your eyes, yes, yes, my E -

(they go off)
(partono)

A
- sir, è in - li - sir.
eyes, is in my eyes.

D
va - al d'o - li - sir.
lix - ir for your eyes. **66**

SCENE VIII.
SCENA VIII.

ROMANZA

ROMANCE

LARGHETTO

p

eros.

MEMORINDO

dolce

67

U - na fur - ti - va
Soft - ly a fur - tive

calando

Me llaman la primorosa

(Polaca)

from El Barbero de Sevilla

Elena is a young and promising operatic soprano, and the plot of this one-act zarzuela revolves around a production of Rossini's 'Barber of Seville' in which she is to appear. She sings her 'polonaise' in a rehearsal of the 'lesson scene' as a demonstration of her supreme vocal prowess.

G. Perrin y M. Palacios

M. Nieto y G. Giménez

Tempo de Polaca

ff con fuoco

7 ELENA *f*

Me lla-man la pri-mo - ro - sa ³ la - ni - ña de los a -

f p

11 *poco rall.* *a tempo*

- mo-res ³ por mis o - jos ten - ta - do - res ³ y - es - ta ca - ra - tan gra -

15

- cio - - - sa por mis la - bios en - cen - di - dos

18

co - mo los ro - jos cla - ve - les do los hom - bres bus - can mie - les bus - can

dolce

22

mie - les do los hom - bres bus - can mie - les en a - be - jas con - ver -

rall.
a piacere *a tempo*

24

- ti - dos. Por - que ten - go - tez mo - re - na

con gracia
ff *p*

28

que es co - lor de - la her - mo - su - ra y es ga - llar - da - mi - fi -

31

- gu - - - ra y es ga - llar - da mi fi - gu - - - ra co - mo va - ra de "a - zu -

rall.

a tempo

dolce

33

- ce - na", ¡ha! Por - que en mi al - ma hay un te -

35

- so - - - ro ya de ri - - - sa ya de llan - to,

por - que en - can - to cuan - do can - to ye - na - mo - ro cuan - do

41 a tempo

llo - ro y me - lla - man - por her - mo - sa

44

- los hom - bres en - ga - ña - do - - res la - ni - ña de los a -

47

- mo - res, de - los - a - mo - res, de - los - a - mo - res. Me

50 *Poco meno*

lla - man ah la pri - mo - ro - sa.

53

¡Ah!

p

56 *f* *rall.* *f*

(¡ah!) ¡Ah! Me

ff *f*

57

lla-man la pri-mo - ro - sa la ni - ña de los a - mo-res

61

por mis o - jos ten - ta - do - res ³ y es - ta ca - ra - tan gra - cio - - - sa

65

por mis la - bios en - cen - di - dos ³ co - mo los ro - jos cla - ve - les ³ do los *dolce*

69

a piacere rall.
hom - bres bus - can mie - les bus - can mie - les do los hom - bres bus - can mie - les ³

72

a tempo
— en a - be - jas con - ver - ti - dos. *p* Ah

76

Ah

ff *pp*

80

Ah

ff *pp*

83

allarg.
ff

Ah!

86

a tempo
p

Ah

p

89

Ah _____

ff

92

Ah _____ Ah _____ Ah _____

lento a piacere

93

Ah _____ Ah _____ Ah _____ Ah _____ Ah _____

ff

97

vol.



II CANCIÓN DE IRENE*

Libreto y Música de Luis Humberto Salgado
Reconstrucción y Versión dramaturgica de Javier Andrade
Versión pianística de Eduardo Florencia - Digitalización de José Urgilés

Allegretto

(Entre bastidores se escucha el canto de Irene)

Irene

Andante

Irene

Piano

f *p* *rit.* *p*

Ex - tien - de sus ga -

Irene

Pno.

mf

las el ma - ti - nal, ya sí sus á - gi - les a - las trans - por - tan el per -

Irene

Pno.

fu - me de - li - ca - doy sen - sual ya mí me de - lei - taas - pi - rar em - bal - sa - ma - do am - bien - te que ha -

Moderato

(Irene, que se distingue por la delicadeza de sentimientos y su porte culto y sin afectación, entra por el costado izquierdo. Jorge, absorto en la lectura, no repara en ella)

Irene

Pno.

p *piú mosso*

ceso soñar so - ñar So -

*Corresponde a las páginas 9-12 FM0033.031/b de las partituras originales del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador
Sección audiovisual - Fondo musical - Colección Luis Humberto Salgado

Irene

23

ñar ha si - do mi vi - - da en me - dio dea - ves y flo - - res can - tan - do las cui - tas

Pno.

Irene

28

y los can - do - res deal - ma sen - ti - men - tal, que bus - canen sus sue - ños yen sus qui - me - ras,

Pno.

Irene

33

a - mor es - pi - ri - tual. ¡oh - ! ¡oh - ! ¡oh - ! ¡oh -

Pno.

p *piú mosso*

1° Tpo

Irene

38

! So - ñar ha si - do su vi - - - - da en

Pno.

mf

41

Irene

me - dio dea - ves y flo - - - res, can - tan - do las cui - tas y los can - do - res

Pno.

45

Irene

deal - ma sen - ti - men - tal, que sue - ña en un ser a - ma - - - do cual prin - ce - saa - zul de cuen -

Pno.

f *p* *calmato*

50

Irene

too - rien - tal que sue - ña en un ser a - ma - - - do, cual prin -

Pno.

cresc. *molto*

53

Irene

ce - saa - zul de cuen - too - - - rien - - - - tal

Pno.

v.g. *sostenuto* *f* *Glissando* *All* *8va* *seco*

WISHING YOU WERE SOMEHOW HERE AGAIN

Music by **ANDREW LLOYD WEBBER**
Lyrics by **CHARLES HART**
Additional lyrics by **RICHARD STILGOE**

Andante

CHRISTINE

Gm Eb

You were once my one com - pan - ion,

Cm D Gm

you were all that mat - tered. You were once a

Fm Eb Cm D

friend and fa - ther, then my world was shat - tered.

© Copyright 1986 The Really Useful Group plc.
All rights reserved. International copyright secured.

più mosso
G Am/G

Wish-ing you were some - how here a - gain, wish -ing you were some - how

D/G C D/C Bm7 Em

near; some-times it seemed if I just dreamed,

Bm7 Em D D7 G

some-how you would be here. Wish-ing I could hear your

Am/G D/G

voice a - gain, know-ing that I nev - er would,

C D/C Bm7 Em Bm7 Em

dream-ing of you won't help me to do all that you dreamed I

poco meno mosso

D Gm Eb

could. Pass - ing bells and sculp - ted an-gels,

mp

Cm D Gm

cold and mon - u - men - tal, seem for you the

rit.

Fm Eb Cm D

wrong com-pan-ions; you were warm and gen - tle.

a tempo 1^o

G Am/G

p

poco accelerando

D C D/C Bm7 Em

Too ma - ny years fight - ing back tears,

mp

Bm7 Em D

why can't the past just die?

più mosso

Bb Cm/Bb

rit. *ten.*

Wish-ing you were some - how here a - gain, know-ing we must say good -

f *mf* *ten.*

F7 *a tempo* Eb 3 F/Eb Dm7 3 Gm

bye. Try to for give, teach me to live,

Dm7 3 Gm F7 *rit.* Bb *a tempo* F/Bb

give me the strength to try. No more me - mor - ies, no more

Eb/Bb F/Bb Bb F/Bb Eb/Bb *rall.*

si - lent tears, no more gaz - ing a - cross the wast - ed

F7/Bb Eb/Bb *molto rit.* F7/Bb Bb

years. Help me say good - bye!

ACT TWO SCENE THREE PAGE 8

E (SOLO VLN)

(As the ensemble becomes background, CHRISTINE, transfixed by the ghostly figure, sings independently).

F

CHRISTINE

In sleep he sang to me in dreams he

came that voice which calls to me and speaks my

Act Two Scene Three page 9
 (G) (appassionata)

name

(orchestra)

(+pva)

(appassionata)

C/Bb

Dm

Dm

Bbm

(The orchestra takes over and the scene begins to change. Trance-like, CHRISTINE moves slowly towards the beckoning figure. We hear the distant sound of bells)

CHRISTINE

(H) Senza misura FREELY!

(Bell)

(P) Little Lottethought of everything and nothing

Dm

(2nd bell)

Act Two Scene Three page 10

Her father promised her that he would send her the angel of music

Her father promised her Her father promised her

E

Solo VL.N.

KYBD. 2

+ HARP

+ PIANO

In sleep he sang to me.

+ HARP + PIANO

ADD CLAR. BSN.

8va

KYBD. 1

in dreams he came, that voice which

calls to me _____ and speaks my name.

This system contains a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has lyrics: "calls to me _____ and speaks my name." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

TUTTI + 8va

Solo VLN. Cont.

7

This system includes a 'TUTTI' marking and a 'Solo VLN. Cont.' section. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. A violin solo is indicated by a '7' and a dashed line labeled '+ 8va' above the staff.

(8va)

LOCO

HNS.

7

This system features a 'LOCO' marking and a 'HNS.' marking. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. A dashed line labeled '(8va)' is above the staff.

PERC. BELL

HNS.

KYBD. 2 BELL

This system includes 'PERC. BELL' and 'KYBD. 2 BELL' markings. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. A '7' and 'HNS.' marking are present in the bass line.

Lit - tle Lot - te thought of ev - ery - thing and noth - ing.

PERC.

KYBD. 2

Detailed description: This system contains the first line of music. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "Lit - tle Lot - te thought of ev - ery - thing and noth - ing." Below the vocal line are two staves for piano accompaniment. The upper staff is labeled "PERC." and the lower staff is labeled "KYBD. 2".

Her fath - er pro - mised her that he would send her the an - gel of mu - sic.

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line continues with the lyrics "Her fath - er pro - mised her that he would send her the an - gel of mu - sic." There are triplet markings above the notes "that" and "the". Below the vocal line are two staves for piano accompaniment.

Her fath - er pro - mised her, Her fath - er pro - mised her.

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line has two phrases: "Her fath - er pro - mised her," followed by a comma and "Her fath - er pro - mised her." Below the vocal line are two staves for piano accompaniment.

ESQUEMA ESTRUCTURAL

Romanza de Elena "Me llaman la primorosa" de la Zarzuela El Barbero de Sevilla de Gerónimo Giménez

Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
Tonalidad	LAM																					
Estructura		A																				
Tempo	TEMPO DE POLACA																					
Tipos de Compás	3/4																					
Cambios de Agógica														poco rall	a tempo							
Dinámica		ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff
		f						f														
		mf																				
		mp																				
		p						p	p	p	p					p	p	p	p	p	p	p
		pp																				
Reguladores																						
Adornos y coloraturas																						
Términos de carácter	Con fuoco																					dolce
ELENA																						
Acompañamiento																						
Extremos de altura																						
Punto medio																						
Sección de oro																						
Climax																						
Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	

ESQUEMA ESTRUCTURAL

Aria de Fiordiligi "Come scoglio" de la Ópera Così fan tutte de W.A. Mozart

Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Tonalidad		SibM																									
Estructura																											
Tempo		ANDANTE MAESTOSO																									
Cambios de Agógica																calderón											
Tipos de Compás		4/4																									
Dinámica		ff																									
		f	f																								
		mf																									
		mp																									
		p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p
	pp																										
Reguladores																											
Adornos y coloraturas		trino						trino						trino												apoyat	
FIORDILIGI																											
Acompañamiento																											
Extremos de altura												A2															
Punto medio																											
Sección de oro																											
Climax																											
Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26

27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59

A

ALLEGRO

calderón

calderón

f f

f

p p

p p p p p p p p

p p p p

p

p

p p p p



ura

coloraturas

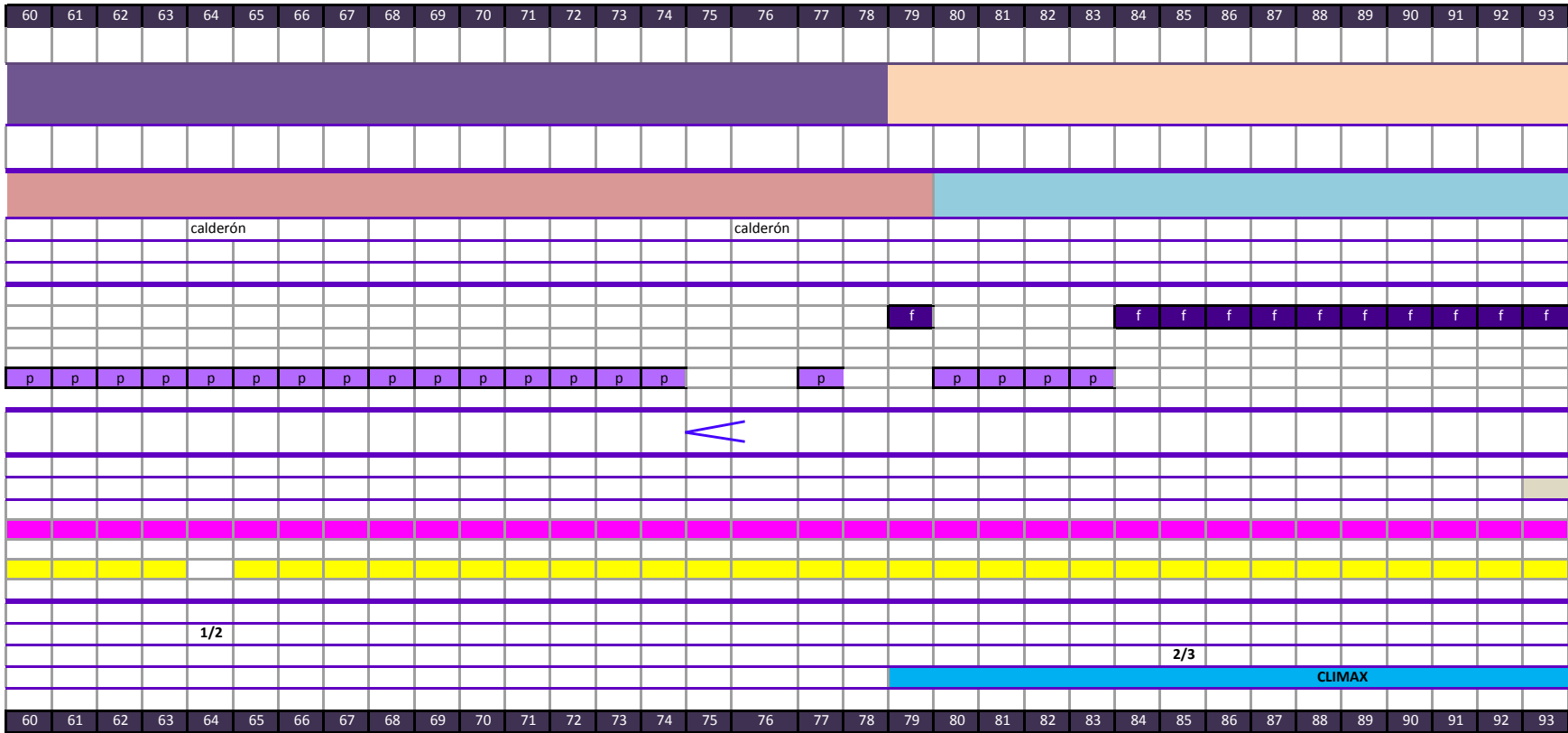
apoyatura

trino

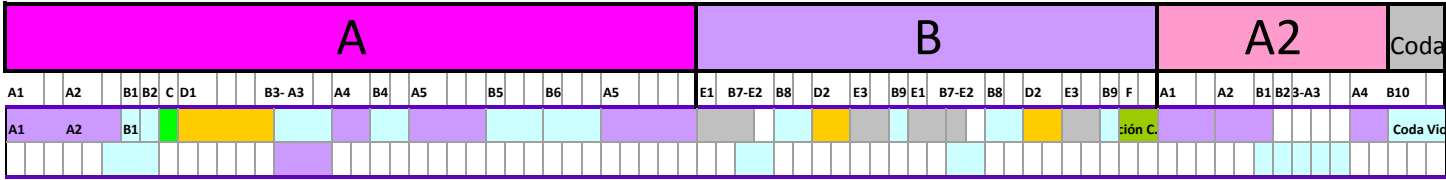


C5

27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59



94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	
B																																			
PIU ALLEGRO																																			
4/4									3/8									4/4									3/8								
f	f	f	f	f	f	f	f								f			f									f	f	f	f	f	f	f	f	
									p	p	p	p	p	p	p		p	p		p	p	p	p	p	p	p	p	p							
<																																			
coloraturas																																			
A2																																			
94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	



sdg



legretto $\downarrow=10$

legretto $\downarrow=10$

$f \bullet g$

ESQUEMA ESTRUCTURAL
Canción de Irene "Extiende sus galas..." de la Opereta Ensueños de amor de Luis H. Salgado

Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Tonalidad		SOLM																								
Estructura		A																								
Tempo		ALLEGRETTO				ANDANTE																				
Cambios de Agógica				rit...	calderón																piu mosso					
Tipos de Compás		♩																								
Dinámica				ff																						
			f	f	f																					
			mf								mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf						
			mp																							
			p		p	p	p	p	p	p											p	p		p	p	p
			pp																							
Reguladores																										
Términos de carácter																										
		IRENE																								
Extremos de altura					D3		D3															D3				
Punto medio																										
Sección de oro																										
Climax																										
Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25

27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58							
B																																						
MODERATO											1er. TEMPO															ALLEGRETTO												
																											sostenuto											
											mf		mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	f	f							f	f	f	f	f	f	f	f
p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p																												
																											calmato						seco					
1/2											C5		C5																	D3								
2/3																																						
											CLIMAX																											
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58							

ESQUEMA ESTRUCTURAL

Canción de Christine "Un cementerio" del Musical El fantasma de la ópera de Andrew Lloyd Webber

Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Tonalidad		Sol m									SOLM															
Estructura		A																								
Tempo		ANDANTE									PIU MOSSO															
Cambios de Agógica																										
Tipos de Compás		4/4																								
Dinámica																										
		ff																								
		f																								
		mf																								
		mp	mp	mp	mp	mp	mp	mp	mp	mp												mp	mp	mp	mp	mp
		p																								
		pp																								
Reguladores																										
CHRISTINE																										
Acompañamiento																										
Extremos de altura																										
Punto medio					LA 2	LA 2				LA 2	LA 2															
Sección de oro																										
Climax																										
Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25

26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56									
Sol m								SOL M								Sib M																							
B																																							
POCO MENO MOSSO								1er. TEMPO								PIU MOSSO																							
rit..								poco accelerando								rit. y tenuto				a tempo				rit..				a tempo				rall.		calderón		rit.		calderón	
																												2/4		4/4									
																f				mf				f															
mp								mp								mf				mf				f															
								p																						p		p		p					
h																																							
LA 2								LA 2								SOL 4																							
1/2																																							
								2/3																															
																CLIMAX																							
26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56									

ESQUEMA ESTRUCTURAL

Dúo de Adina y Dulcamara "Quanto amore" de la ópera El Elixir de amor de G. Donizetti

Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
Tonalidad	MIM																												
Estructura		A																											
Tempo		ANDANTINO																											
Cambios de Agógica		calderón								calderón								a tempo											
Tipos de compás		4/4																											
Dinámica		ff																											
	f									f	f	f	f	f	f	f	f	f	f									f	f
	mf																					mf	mf						
	mp																												
	p					p	p											p	p	p	p				p	p	p	p	
	pp																												
Reguladores																													
Términos de carácter																													
Adornos y coloraturas												apoyatura																	
ADINA																													
DULCAMARA																													
Acompañamiento																													
Extremos de altura																													
Punto medio																													
Sección de oro																													
Climax																													
Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	

63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96

B

POCO PIU

staccato assai calderón rall. calderón staccato sempre

f f f f f f f f f f f f f ff ff ff ff ff ff ff

p p p p p p p p

< <

coloraturas colla parte

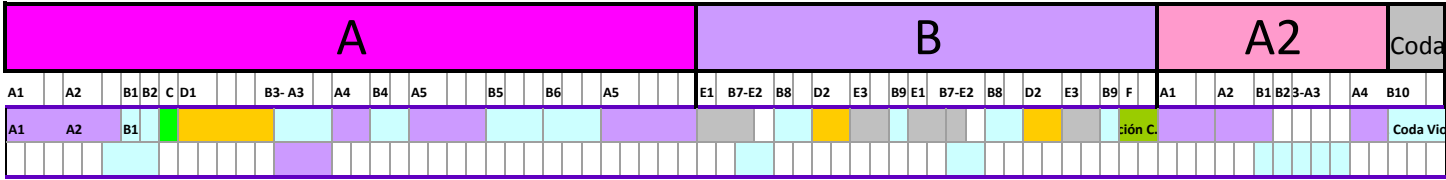
Yellow and orange bars representing musical notation or performance markings.

LA 4

63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96

97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131												
							rall.											a tempo																												
ff	ff	ff	ff	ff	ff	ff											f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f							
																											mf	mf	mf	mf																
							p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p				
												col canto																																		
			MI 3				MI 3														MI 3				MI 3																					
												1/2																																		

132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166									
C																																											
ALLEGRO																																											
calderón																rall.				calderón				a tempo																			
mf	mf	mf	mf																			f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f
				p	p	p	p	p	p	p	p	p	p					p	p	p	p																						
V																V				V																							
																												colla parte															
LA 4																MI 3																											
																2/3				CLIMAX																							
132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166									



sdg



legretto $\downarrow=10$

legretto $\downarrow=10$

$f \bullet g$