

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis estructural y técnico vocal aplicado a la interpretación de dos temas para soprano del musical *West Side Story* del autor Leonard Bernstein

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Musicales

Autor:

Lucy Andrea Loor Vicuña

Director:

Walter Vinicio Novillo Alulema

ORCID:  0009-0009-6110-8764

Cuenca, Ecuador

2023-03-20

Resumen

El presente trabajo se titula “Análisis estructural y técnico vocal aplicado a la interpretación de dos temas para soprano del musical *West Side Story* del compositor Leonard Bernstein”. El objetivo principal de este trabajo, es desarrollar un estudio detallado de cada uno de los temas que pueda ayudar a la interpretación. Se busca definir los medios que faciliten la apropiación del personaje escogido, con las siguientes secciones consideradas relevantes: la historia del género “Musical”, un breve resumen de obra “West Side Story”, el estudio de la estructura de las canciones, la identidad del personaje que se interpretará y la propuesta para abordar cada uno de los temas. Se estudiarán los aspectos básicos de análisis formal de las obras, su estructura, parámetros, medios expresivos, planos emocionales y tips técnicos considerados necesarios para facilitar una buena puesta en escena. Partiremos desde un estudio necesario de la evolución del género “Musical” con la intención de conocer las bases que determinaron el estilo de este; sus inicios y su mestizaje al viajar por diferentes culturas. Con el conocimiento de la historia, el estudio de las obras y el carácter de los personajes podremos nutrirnos de las ideas del compositor para iniciar la apropiación. Puntualmente en este trabajo nuestro personaje es “María” y lo que buscaremos es conocer como su identidad, la forma en que se expresa y transmite sus emociones tiene una base bien cimentada en la estructura musical.

Palabras clave: análisis técnico vocal, i feel pretty, música, análisis estructural, musical somewhere.

Abstract

This project is entitled "Structural and technical vocal analysis applied to the interpretation of two songs directly for a soprano voice from the musical West Side Story by composer Leonard Bernstein". The principal objective is to develop a detailed study of each of the topics that can help interpretation. This project seeks to define different ways that facilitate the appropriation of the chosen character, with the following relevant sections: the history of the genre "Musical", a brief summary of the work "West Side Story", the study of the structure of the songs, the identity of the character to be interpreted and the proposal to address each of the issues. The basic aspects works' formal analysis, their structure, parameters, expressive means, emotional planes and technical tips considered necessary to facilitate a good staging will be studied. We will start from the study of the evolution of the "Musical" genre with the intention of knowing the bases that determined its style; its beginnings and its miscegenation when traveling through different cultures. With the knowledge of the history, the study of the different works and the study of each of the characters, we will be able to fulfill ourselves with the ideas of the composer to initiate the appropriation. Specifically in this work our character is "María" and what we will seek is to know how her identity, the way in which she expresses and transmits her emotions has a well-founded basis in the musical structure.

Keywords: vocal technical analysis, i feel pretty, music, structural analysis, musical, somewhere.

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstrac.....	3
Dedicatoria.....	10
Agradecimientos.....	11
Introducción.....	12
Capítulo 1.....	13
1. El musical.....	13
1.1. Historia del género musical.....	13
1.1.1. Origen.....	14
1.1.2. Evolución del musical.....	15
1.2. Características musicales generales.....	24
1.2.1. Las canciones.....	25
1.2.2. La forma.....	25
1.3. Estructura literaria por números.....	27
1.3.1. Exposición y resolución.....	27
1.3.2. Número de apertura.....	27
1.3.3. Número expositor.....	27
1.3.4. Número resolutor.....	28
1.3.5. Número productor y número parche.....	28
1.3.6. Número final.....	28
Capítulo 2.....	31
2.1. Breve resumen del musical west side story.....	31
2.2. Descripción del personaje soprano.....	31

2.3.	Esquema de análisis.....	31
2.4.	Análisis de la estructura del tema “I Feel Pretty”	32
2.4.1.	Número de secciones.....	32
2.4.2.	Longitud de las secciones.....	37
2.4.3.	Esquema general.....	38
2.4.4.	La exposición temática.....	38
2.4.5.	Análisis de la melodía.....	41
2.5.	Medios expresivos.....	45
2.5.1.	Carácter.....	45
2.5.2.	Textura.....	45
2.5.3.	Factura.....	45
2.5.4.	Metro ritmo.....	45
2.5.5.	Tempo.....	45
2.5.6.	Dinámica.....	45
2.5.7.	Registro.....	46
2.5.8.	Timbre.....	46
2.6.	Análisis escénico interpretativo.....	46
2.6.1.	Descripción de la escena.....	46
2.6.2.	Punto de partida de la acción en la escena.....	46
2.6.3.	Análisis dramático.....	47
2.6.4.	Intenciones del personaje y la acción.....	47
2.7.	Análisis estructural del tema “Somewhere”	47
2.7.1.	Número de secciones.....	47
2.7.2.	Longitud de las secciones.....	51
2.7.3.	Esquema general.....	52
2.7.4.	La exposición temática.....	52
2.7.5.	Análisis de la melodía.....	54
2.8.	Medios expresivos del tema “Somewhere”	58

2.8.1. Carácter.....	58
2.8.2. Textura.....	58
2.8.3. Factura.....	58
2.8.4. Metro ritmo.....	58
2.8.5. Tempo.....	58
2.8.6. Dinámica.....	58
2.8.7. Registro.....	59
2.8.8. Timbre.....	59
2.9. Análisis escénico interpretativo.....	59
2.9.1. Descripción de la escena.....	59
2.9.2. Punto de partida de la acción en la escena.....	60
2.9.3. Análisis dramático.....	60
2.9.4. Intenciones del personaje y la acción.....	60
2.10. Propuesta para abordar el tema.....	60
2.11. Propuesta “i feel pretty”	61
2.11.1. Respiración.....	61
2.12. Planos emocionales.....	64
2.12.1. Destinatario de la acción.....	64
2.12.1.1. Narración directa.....	65
2.12.1.2. Primera persona.....	65
2.13. Tips técnicos.....	65
2.14. Propuesta “Somewhere”	68
2.15. Planos emocionales.....	72
2.15.1. Destinatario de la acción.....	72
2.15.2. Primera persona.....	72
2.15.3. Narración directa.....	73
2.16. Tips técnicos.....	73

Conclusiones y recomendaciones.....	76
Referencias.....	80

Índice de figuras

Figure 1. Forma Binaria Reexpositiva.....	26
Figure 2. Forma ternaria simple.....	26
Figure 3. Perspectiva estructural.....	30
Figure 4, Análisis General.....	36
Figure 5, diagrama de forma binaria.....	37
Figure 6, formato AABA.....	37
Figure 7, Número de compases.....	37
Figure 8, introducción de la canción.....	38
Figure 9, Análisis general 2.....	38
Figure 10, Análisis General 3.....	39
Figure 11, Motivos rítmico - melódico.....	39
Figure 12, Análisis general 4.....	40
Figure 13, Análisis general 5.....	41
Figure 14, Análisis general 6.....	42
Figure 15, Análisis general 7.....	42
Figure 16, Análisis general 8.....	43
Figure 17, Perfil melódico.....	44
Figure 18, Análisis general.....	44
Figure 19, Análisis general 10.....	50
Figure 20, diagrama de forma binaria.....	51
Figure 21, formato AA'BA.....	51
Figure 22, Número de compases.....	51
Figure 23, introducción de la canción.....	52

Figure 24, análisis general 11.....	52
Figure 25, motivo rítmico 1.....	53
Figure 26, motivo rítmico 2.....	53
Figure 27, motivo rítmico 3.....	54
Figure 28, sección conclusiva.....	54
Figure 29, análisis general 12.....	55
Figure 30, análisis general 13.....	55
Figure 31, análisis general 14.....	56
Figure 32, análisis general 15.....	56
Figure 33, análisis general 16.....	57
Figure 34, Perfil melódico.....	57
Figure 35, Puntos de respiración.....	61
Figure 36, Puntos de respiración.....	62
Figure 37, Puntos de respiración.....	63
Figure 38, Puntos de respiración.....	63
Figure 39, Texto sección A.....	64
Figure 40, Texto sección A'.....	64
Figure 41, Texto sección B.....	65
Figure 42, Texto sección A.....	65
Figure 43, Perfil melódico	66
Figure 44, Perfil melódico.....	67
Figure 45, Puntos de respiración 1.....	69
Figure 46, Puntos de respiración 2.....	70
Figure 47, Puntos de respiración 3.....	71
Figure 48, Texto sección A.....	72
Figure 49, Texto sección A.....	72
Figure 50, Texto sección B.....	72
Figure 51, Texto sección A Reexposición.....	73

Figure 52, Perfil melódico.....	74
Figure 53, espejos "Somewhere".....	77
Figure 54, espejos "I feel pretty".....	78

Dedicatoria

Dedico el esfuerzo y la inspiración a mi familia, sobre todo a mis hermanos y sobrinos como muestra de quien abre camino para los que vienen en posteridad.

Y también dedico este trabajo a mi persona, a la que fui hace 15 años cuando aún esto que hoy vivo, era solo un anhelo y a la persona que seré en 20 años más para recordarme lo que hice y cuanto habré caminado para entonces.

Agradecimientos

Agradezco a Dios por su mano constante en mi vida, abriéndome puertas y caminos de bendición.

Al maestro Walter Novillo quien fue una guía paciente y constante en este proceso. También a Nelson Ortega, el cual con libertad me brindó sus conocimientos aportando una mejor dirección en el análisis de las obras estudiadas en el presente trabajo. Agradezco de manera muy especial a mi maestra Priscila Urgiles quien ha sido una base importante en mi desarrollo musical.

Un memorable agradecimiento a las personas que se convirtieron en amigos y compañeros de trabajo, de quienes aprendí cada día de estos 4 años.

Introducción

El presente trabajo de investigación se titula “Análisis estructural y técnico vocal aplicado a la interpretación de dos temas para soprano del musical *West Side Story del compositor Leonard Bernstein*”, el cual, tiene como propósito realizar un análisis formal y posteriormente, en base a los resultados encontrados, generar una propuesta interpretativa que además contenga guías técnicas – “tips” – para su ejecución.

El tema tiene mucho interés en mostrar el proceso de preparación por parte de un cantante al enfrentarse a un género como el musical, el cual tiene sus particularidades técnicas, estéticas, estilísticas e interpretativas, las cuales deben ser abordadas con previos análisis para entender las estructuras y retóricas musicales que son fundamentales al momento de la práctica y posteriormente en escena.

Existe un compendio teórico basado en investigación histórica del origen y evolución de géneros musicales, analizando las diversas corrientes de pensamientos de artistas, así como también un resumen de lo que es el musical *West Side Story*.

Por lo tanto, esta investigación acoge diversos análisis y puntos clave de la historia musical hasta la actualidad.

Se ha considerado dos secciones para el desarrollo de este trabajo:

- Capítulo 1.- Desarrollar el estudio de toda la parte histórica y evolutiva del género musical, sus características, estructuras y formas generales.
- Capítulo 2.- Inicia con el estudio del musical “*Wets Side Story*”, con un breve resumen y una descripción del personaje soprano para luego pasar al análisis de la estructura formal, técnico vocal e interpretativo de cada una de los temas.

Capítulo 1

1. El musical

El musical es un género que se desarrolla a través del canto y el baile. Es una forma de teatro que combina música, canción, diálogo y baile y que se representa en grandes escenarios, como los teatros de West End (Londres) o en Broadway (Nueva York) principales sedes del teatro musical (Pérez, 2014). A lo largo del siglo XX tuvo un extraordinario éxito.

1.1. Historia del Género Musical

En base a un estudio realizado a la historia del musical, puedo concluir que este se extiende mucho más allá de lo que uno podría asumir, ya que la evidencia sugiere elementos que firman que este arte ya era utilizado desde hace 2500 años durante el siglo V a.C. Avanzando un poco en el tiempo la mayoría de las obras se realizaron con uno o tres actores y un coro que respondía a los personajes, entre estas podemos citar: vodevil¹, ópera cómica², minstrel show³, comedia musical⁴, género erótico⁵, opereta⁶, género burlesco⁷, pantomima⁸.

Con las características antes mencionadas, las canciones y bailes se fusionan en una trama para dar forma al musical. Más tarde en Estados Unidos, durante la primera mitad del siglo

¹ Diferentes actuaciones que entretenían y provocaban el asombro del espectador.

² Centra sus temas en la sátira y parodia de la ópera seria.

³ Se trataba de un género que funcionaba la ópera inglesa con la música de origen negro, interpretada por actores blancos pintados de negros.

⁴ Conflicto expresado en forma dramático-musical con integridad narrativa, lo que significa que cada uno de los elementos principales o sea la palabra hablada, música, canciones y danzas se integran en una misma estructura para desarrollar el argumento.

⁵ El erotismo y el sexo eran directa o indirectamente el tema principal de los textos.

⁶ Comedia musical (cantado y hablado) que trataba temas frívolos, por lo general era una comedia corta.

⁷ Obra que desarrolla un tema para crear una ridiculización.

⁸ Historia representada mediante la mímica.

XX, los musicales se convierten en un gran movimiento, logrando un desarrollo y evolución más amplia.

1.1.1. Origen

En la antigua Grecia la música y la danza empezaron a formar parte de las comedias y tragedias escénicas durante el siglo V a. C. (Houston, 2007).

El Renacimiento europeo vio como las formas más antiguas evolucionaron en dos antecedentes del teatro musical: *commedia dell'arte*⁹, donde payasos improvisaban historias familiares y más tarde, *la ópera buffa*¹⁰. En Inglaterra las obras isabelinas y jacobeanas¹¹ incluían frecuentemente la música (Lord, 2003).

Durante el período *Tudor*¹² se desarrollaron máscaras de corte que involucraron música, baile, canto y actuación, a menudo con trajes costosos y un diseño escénico complejo. Estos se convirtieron en obras cantadas que son reconocidas como óperas en inglés. La primera ópera en inglés es *The Siege of Rhodes* (1656) (Buelow, 2004).

Desde el siglo XVIII las formas más populares de teatro musical en Gran Bretaña fueron las óperas de balada como: *The Beggar's Opera* de John Gay¹³, que incluía letras escritas al ritmo de canciones populares de la época. Años después la pantomima tomó fuerza e importancia en la sociedad británica y una de las primeras obras en desarrollarse fue la *Commedia dell'arte*. Así mismo apareció la ópera cómica con líneas de trama sobre todo románticas como *The Bohemian Girl* (1845) de Michael Balfe. Paralelamente surgía el

⁹ *Commedia dell'arte* fue una forma temprana de teatro profesional, originaria de Italia, popular en Europa desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII.

¹⁰ Las parcelas de *buffa* de ópera se centran en dos grupos de personajes: un grupo cómico de personajes masculinos y femeninos y una pareja (o más) de amantes.

¹¹ Isabelino y Jacobeano corresponden a las obras realizadas en el reinado de Isabel y James I (1603-1625), estos amantes al teatro.

¹² Parte de la historia inglesa desarrollada entre los años 1485 y 1603.

¹³ Ópera estructurada en una balada (un prólogo y tres actos). Libreto en inglés.

singspiel, una pequeña obra de teatro con formas musicales simples y recitativas habladas. Tiempo más tarde en 1728 se realizó la primera obra grabada *The Beggar's* que contó con 62 actuaciones sucesivas (Gillan, 2007).

Aproximadamente en 1850 la opereta aparece en París y en Viena, como un experimento de teatro musical con un toque cómico a manos del francés Hervé (Lubbock, 1957). Los compositores de opereta más conocidos fueron Jacques Offenbach (1850 - 1870) y Johann Strauss II (1870 - 1880) (Kenrick J. , 2003).

Más adelante nace un modelo basado en las melodías de Offenbach junto con la sátira ingeniosa de sus libretistas (Lubbock, 1957). Posteriormente, empiezan a realizarse adaptaciones de las operetas francesas con traducciones poco precisas, llegando a ser musicales de diferentes estilos: burlescos, music hall¹⁴, pantomima los cuales pasan a dominar el escenario musical de Londres en la década de 1870 (Bond, 2012).

1.1.2. Evolución del Musical

Edward Harrigan y Tony Hart fueron los padres de la forma que conocemos como comedia musical en la actualidad. Esto nace en Broadway en un grupo de programas realizados entre 1878 y 1884, con un libro, letras de Harrigan y música de su suegro David Braham. Estas comedias musicales presentaban personajes y situaciones tomadas de la vida cotidiana de las clases más bajas de Nueva York (Kenrick J. , 2003).

La ópera cómica inglesa adoptó muchas de las ideas de la opereta europea, ninguna con más éxito que las óperas cómicas de Gilbert y Sullivan, incluyendo *H.M.S. Pinafore* (1878) y *El Mikado* (1885) (Lubbock, 1957). Estos programas fueron diseñados para audiencias familiares.

¹⁴ Espectáculo muy conocido en el Reino Unido entre 1850 y 1960.

Posteriormente, la influencia de Gilbert y Sullivan en el teatro musical fue profunda, creando ejemplos de cómo incluir canciones y letras para que el diálogo avance en una historia coherente (Bargainnier, 1989).

A Trip to Coontown (1898) fue la primera comedia musical producida y realizada en su totalidad por afroamericanos en Broadway e inspirada en los espectáculos de minstrel y seguida de espectáculos en tono ragtime¹⁵. En 1890 hasta principios del siglo XX, varias comedias musicales tuvieron lugar en Broadway, compuestas de canciones escritas en el Tin Pan Alley de Nueva York, incluidas las de George M. Cohan¹⁶, quien trabajó para crear un estilo estadounidense distinto al de Gilbert y Sullivan (Swartz's, 2000).

Mientras tanto, los musicales se adueñaron del escenario londinense en la época de Gay Nineties¹⁷ liderado por el productor George Edward, quien percibió que el público buscaba una nueva alternativa al estilo de Savoy¹⁸ y su sátira intelectual, política y absurda. George Edward experimentó con un estilo de teatro musical moderno y familiar, con canciones populares, bromas rápidas y románticas. Entre sus obras más destacadas se encuentran *In Town* y *Gaiety Girl*. En 1892 presenta con rotundo éxito su obra *In Town* el teatro de Londres Gaiety, donde plasmaba escenas de rutina diaria de personas sencillas mostrando el secreto de la vida, muerte y felicidad. En 1893 presenta su segunda obra musical *Gaiety Girl* el cual tuvo una gran acogida en su público, *Gaiety Girl* era un espectáculo elegante, cómico y con elementos burlescos, donde se notaban influencias del estilo Harrigan y Hart. Ambos musicales marcaron un estilo durante 30 años. Tiempo después en (1896) *La Geisha* fue una

¹⁵ Melodía sincopada, acentuada en el primer y tercer tiempo, procedente de la marcha.

¹⁶ George M. Cohan marcó el comienzo del apogeo de la comedia musical con sus producciones; introdujeron canciones tan memorables como "You're a Grand Old Flag", "Give My Regards to Broadway" y "Over There".

¹⁷ Periodo de los años 1890 en Estados Unidos y Reino Unido considerados como una época de nostalgia y decadencia.

¹⁸ Ópera cómica desarrollada en el siglo XIX en Inglaterra.

de las más exitosas por más de dos años, logrando popularidad internacional (PromociónMusical.es, 2010).

En (1897) *The Belle of New York*, se convirtió en el primer musical estadounidense durante más de un año en Londres y en (1898) la comedia musical británica *Florodora* ganó prestigio en ambos lados del Atlántico, al igual que *A Chinese Honeymoon* (1901) que tuvo un récord de 1,074 actuaciones en Londres y 376 en Nueva York. Después del cambio de siglo, Seymour Hicks unió fuerzas con Edwardes y el productor estadounidense Charles Frohman para crear otra década de espectáculos populares. Otros éxitos duraderos de la comedia musical eduardiana¹⁹ que incluyen *The Arcadians* (1909) y *The Quaker Girl* (1910) (Burnand, 1880).

El historiador Gerald Bordman escribió:

Estos espectáculos construyeron y pulieron el molde a partir del cual evolucionaron casi todas las comedias musicales importantes. ...Los personajes y las situaciones eran, dentro de los límites de la licencia de comedia musical, creíbles y el humor provenía de las situaciones o la naturaleza de los personajes. Las melodías exquisitamente fluidas de Kern se emplearon para promover la acción o desarrollar la caracterización. ...La comedia musical [eduardiana] era a menudo culpable de insertar canciones de una manera imprevista. Los musicales de Princess Theatre provocaron un cambio de enfoque. P. G. Wodehouse, el letrista más observador e ingenioso de su época, y el equipo de Bolton, Wodehouse y Kern tuvieron una gran influencia hasta hoy (Bordman, 1985).

En ese entonces el público que iba al teatro necesitaba entretenimiento durante los tiempos oscuros de la Primera Guerra Mundial, por lo que hubo una gran demanda de las obras teatrales. El exitoso musical de 1919 *Irene* realizó 670 presentaciones, convirtiéndose en un disco de Broadway que se mantuvo hasta 1938 (Kenrick J. , 2015).

¹⁹ Nombrado así en honor al rey Edward VII, 1901 a 1910 en el Reino Unido.

A expensas de la trama se enfatizaba las rutinas de baile junto a las canciones populares, como los musicales de Roaring Twenties y más entretenimientos ligeros. Producciones alegres como *Sally, Lady, Be Good*, entre otras que fueron muy comunes en esta década. A pesar de ser historias fácilmente olvidables en estos musicales intervinieron personajes como Marilyn Miller y Fred Astaire quienes crearon varias piezas populares perdurables como: *Irving Berlin, Kern, Cole Porter, George e Ira Gershwin y Rodgers and Hart*. El teatro musical tenía estándares que dominaban la música popular como: *Fascinating Rhythm, Tea for Two* y *Someone to Watch Over Me*; muchos shows fueron revistas, series de bocetos y canciones con poca o ninguna conexión entre ellos. Los más conocidos de estos fueron los Ziegfeld Follies, espectaculares revistas de canciones y bailes en Broadway con conjuntos extravagantes, trajes elaborados y hermosas chicas del coro (Kenrick J. , 2003).

En Londres, escritores como Ivor Novello y Noël Coward se hicieron populares, pero la primacía del teatro musical británico del siglo XIX hasta el 1920 fue reemplazada por la innovación estadounidense después de la Primera Guerra Mundial (Lamb, 1986).

El escritor de teatro musical Andrew Lamb señala:

Los estilos operísticos y teatrales de las estructuras sociales del siglo XIX fueron reemplazados por un estilo musical más apropiado para la sociedad del siglo XX y su lenguaje popular. Fue de Estados Unidos de donde surgió el estilo más directo y donde fue capaz de florecer en una sociedad en desarrollo menos arraigada por la tradición del siglo XIX (Lamb, 1986).

En 1940 Rodgers y Hammerstein contrataron a la coreógrafa de ballet Agnes de Mille, que usó movimientos cotidianos para ayudar a los personajes a expresar sus ideas. Las convenciones musicales fueron cambiadas drásticamente al levantar el telón de su primer acto con una mujer batiendo mantequilla y una voz fuera del escenario cantando las primeras líneas de *Oh, What a Beautiful Mornin*. ¡Esta bailarina obtuvo críticas muy favorables que

desencadenaron un frenesí de taquilla, entonces *Oklahoma!* recibió un Premio Pulitzer (Prizes, 1994).

Rodgers y Hammerstein, crearon una colección de clásicos, los más fuertes del teatro musical, entre ellos *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951) y *The Sound of Music* (1959). Algunos de estos musicales tratan temas más serios como “*Carousel*” que se ocupa del abuso conyugal, el robo, el suicidio y la vida futura; *South Pacific* explora el mestizaje; la creatividad de los espectáculos desafió a los contemporáneos Rodgers y Hammerstein marcando el comienzo de la "Edad de Oro" del teatro musical. A partir de esta etapa se comienza a separar poco a poco las diferencias relativamente estrechas de los años cincuenta (Gordon J. S., 1993).

En 1957 el musical *West Side Story*, inspirado en *Romeo y Julieta* de Arthur Laurents con música de Leonard Bernstein y letras de Stephen Sondheim, marcó un cambio en el teatro musical estadounidense por enfatizar los problemas sociales de la época, fue nominada a seis premios Tony y desde entonces se ha convertido en un clásico (Simeone, 2009).

La música rock se usaría en varios musicales de Broadway, comenzando con *Hair* (1968), que presentaba no solo música rock, sino también desnudos y opiniones controvertidas sobre la Guerra de Vietnam, las relaciones raciales y otros temas sociales (Wollman, 1978). En la década de los 70 la temática de sus libretos y la renovación de su estilo musical amplía el espectro de público consumidor a los adolescentes, es aquí donde nace el término “Ópera rock” (esacademic.com, 2010)

Es llamativo comprobar que a excepción *Jesucristo Superstar* de A.L. Webber en 1973, *A little night music* de Stephen Sondheim en 1977 y *The Rocky Horror Show*²⁰ de Richard

²⁰ Redenominada “The Rocky Horror Picture Show” en 1975, dirigida por Jim Sharman. Tomo espacio dentro de películas de culto.

O'Brien, no tuvieron origen en libros estrenados previamente. Por otro lado, la mayoría de musicales fueron contruidos a partir de libros, como por ejemplo el *Fantasma de la Opera*.

De la lista que incluye a *El violinista en el tejado* de Jerry Bock en 1971, *Mame* con el libro de Jerome Lawrence y Robert Edwin en 1974, *Grease* de Jim Jacobs y Warren Casey en 1978, y *Hair* de James Rado y Gerome Ragni en 1979, tenemos un solo ejemplo que se destaca claramente, tal vez por haber sido dirigida por un maestro innovador de la coreografía de este género. Se trata de *Cabaret* de Bob Fosse realizada en 1972.

La temática del final *Eternamente Feliz* empieza a desaparecer y toman lugar historias como *Sweeney Todd*, quien es un asesino serial que acumula los cadáveres de clientes en su depósito; críticas antiimperialistas *Pacific Overtures* y la situación de desempleo dentro del mismo negocio musical *A Chorus Line*, la vida cotidiana *You're a good man, Charlie Brown*, incluso el tema religioso: *Godspell*, de Stephen Schwartz en 1976 y por supuesto, *Jesucristo Superstar*.

Evita de Lloyd Webber en 1979, que tuvo como protagonista a una de las grandes divas del género de todos los tiempos por el papel: Patti LuPone. Entre algunas de las obras en escena de Broadway de los setenta tenemos: *Aplausos* de Charles Strouse en 1972, *Pippin* y *Godspell* de Stephen Schwartz en 1974, *The Rocky Horror Show* de Richard O'Brien en 1975, *Los Fantásticos* de Harvey Schmidt en 1977, *Chicago* de John Kander en 1977 y *Yo amo a mi mujer* de Cy Coleman en 1979 (Kenrick J. , 2014).

En la década de los 80 la influencia en Broadway de los musicales europeos u "óperas pop", en el West End y en otros lugares solían tener una partitura influenciada por el pop, tenían grandes moldes y series. Se hacen presente los efectos audiovisuales que empiezan a formar parte de las obras una lámpara de araña que cae en *El Fantasma de la Ópera*, un helicóptero que aterriza en el escenario en *Miss Saigon* y grandes presupuestos. En su mayoría basados en novelas o literatura (Everett, 2002).

El equipo francés conformado por el compositor Claude-Michel Schönberg y el dramaturgo Alain Boublil escribió *Los Misérables*, basada en la novela del mismo nombre, cuya producción londinense de 1985 fue producida por Mackintosh y se convirtió, y sigue siendo, el musical de mayor duración en la historia de West End y Broadway. El equipo produjo otro éxito con *Miss Saigon* (1989), que se inspiró en la ópera *Madama Butterfly* de Puccini (Allain & Harvie, 2014).

En la década de 1990, Jason Robert Brown y Michael John LaChiusa, fueron quienes comenzaron con las producciones Off-Broadway²¹. El éxito más prestigioso de estos artistas fue el show de Jonathan Larson, *Rent* en 1996, un musical rock con bases en la ópera *La bohème*. Presentó un joven elenco y una partitura fuertemente influenciada por el rock; el musical se convirtió en un éxito con jóvenes fanáticos, muchos de ellos estudiantes (Blank, 2011).

En esta década surge la influencia de empresas como Disney Theatrical Productions, que comenzó a adaptar algunas de las películas musicales para el escenario, comenzando por *Beauty and the Beast* (1994), *The Lion King* (1997) y *Aida* (2000), estas últimas dos con música de Elton John. *The Lion King* es el musical de mayor recaudación en la historia de Broadway (Archive, 2014).

Otras casas con musicales de películas animadas que comenzaron con *The Little Mermaid* en 1989 y se desarrollaron a lo largo de la década de 1990 incluyeron algunas películas con temas para adultos, como *South Park, Bigger, Longer & Uncut* (1999), menos animadas. Los musicales de cine se estrenaron en la primera década del siglo XXI (Kenrick J. , 2014). Las películas musicales hechas para televisión fueron populares en la década de 1990, como *Gypsy* (1993), *Cinderella* (1997) y *Annie* (1999).

²¹ Palabra utilizada para referirse a obras, musicales o revistas representadas en Nueva York

Urinetown (2001), *Avenue Q* (2003), *The Light in the Piazza* (2005), *Spring Awakening* (2006), *In the Heights* (2007), *Next to Normal* (2009), *American Idiot* (2010), *The Book of Mormon* (2011), *Hamilton* (2015), transformaron la historia estadounidense poco dramatizada, en un inusual éxito de inflexión del hip-hop (Cote, 2015).

En 2011, Sondheim Stephen, argumentó que de todas las formas de "música pop contemporánea", el rap era "el más cercano al teatro musical tradicional" y era "un camino hacia el futuro" (Sondheim, 1981 - 2011).

Sin embargo, la mayoría de las producciones del mercado del siglo XXI han tomado una ruta segura, con renacimientos de comedias familiares, como *Fiddler on the Roof*, *A Chorus Line*, *South Pacific*, *Gypsy*, *Hair*, *West Side Story* y *Grease*, o con adaptaciones de otro material probado, como la literatura *The Scarlet Pimpernel*, *Wicked and Fun Home*, con la esperanza de que los shows tengan una audiencia integrada como resultado. Esta tendencia es especialmente persistente con las adaptaciones de películas, que incluyen *The Producers*, *Spamalot*, *Hairspray*, *Legally Blonde*, *The Color Purple*, *Xanadu*, *Billy Elliot*, *Shrek*, *Waitress* y *Groundhog Day* (Berman, 2017).

En 2013, la revista Time informó que una tendencia Off-Broadway ha sido el teatro "inmersivo", citando programas como *Natasha, Pierre & The Great Comet de 1812* (2012) y *Here Lies Love* (2013) en los que la puesta en escena tiene lugar alrededor y dentro de la audiencia (Zoglin, 2013).

Los espectáculos establecieron un récord conjunto, cada uno recibió 11 nominaciones para los Premios Lucille Lortel y presenta puntuaciones contemporáneas (Gordon C. , 2014).

En 2013, Cyndi Lauper fue la primera compositora femenina en ganar el premio Tony por mejor puntuación sin un colaborador masculino, por escribir la música y las letras de *Kinky Boots* en 2015, por primera vez, un equipo compuesto exclusivamente por mujeres, Lisa Kron y Jeanine Tesori, ganó el Premio Tony a la mejor puntuación original y al mejor libro para Kron por *Fun Home* (Gioia, 2015).

Otra tendencia ha sido crear una trama mínima para adaptarse a una colección de canciones que ya han sido exitosas como *Buddy - The Buddy Holly Story* (1959) álbum de compilación de Buddy Holly, *Movin 'Out* (2002) basado en las canciones de Billy Joel, *Jersey Boys* (2006) *The Four Seasons*, *Rock of Ages* (2009) con el rock clásico de la década de 1980 y muchos otros. Este estilo a menudo se conoce como el "jukebox musical" (Kaye, 2012).

Musicales como: *¡Mamma Mia!* (1999) canciones de ABBA, *Our House* (2002) canciones Madness y *We Will Rock You* (2002) canciones de Queen, son parte de esta tendencia.

En el nuevo siglo, Baz Luhrmann comenzó un renacimiento de la película musical con: *Moulin Rouge* (2001), *Chicago* (2002), *Fantasma de la ópera* (2004); *Alquiler* (2005); *Dreamgirls* (2006); *Hairspray*, *Enchanted* y *Sweeney Todd* (2007); *Mamma mía!* (2008); *Nueve* (2009); *Les Misérables* y *Pitch Perfect* (2012), *Into The Woods* y *The Last Five Years* (2014) y *La La Land* (2016) y otros creadores como Dr. Seuss con: *¡Cómo el Grinch robó la Navidad!* (2000) y *The Cat in the Hat* (2003). Convirtieron los libros infantiles en musicales de películas en vivo (Kenrick J. , 2014).

Varios de los musicales para TV de la primera década del siglo XXI fueron adaptaciones de la versión teatral, como *South Pacific* (2001), *The Music Man* (2003) y *Once Upon a Mattress* (2005) y una versión televisada de *Legally Blonde* musical (2007). Además, varios musicales se filmaron en el escenario y se emitieron en Public Television, por ejemplo, *Contact* (2002) y *Kiss Me, Kate and Oklahoma* (2003). El musical de *High School Musical* (2006), hecho para televisión, sus varias secuelas tuvieron un éxito particular y fueron adaptados para musicales de escenario y otros medios. En 2013, la NBC comenzó una serie de transmisiones de televisión en vivo, con varios musicales, denominado *The Sound of Music Live* (Bianco, 2013).

Otras transmisiones han incluido *Peter Pan Live* (2014), *The Wiz Live* (2015), una transmisión del Reino Unido, *The Sound of Music Live* (2015) y *Grease Live* (2016). También se han realizado musicales para internet, incluido el blog de cantantes *the Horrible*, sobre un súper

villano de bajos ingresos interpretado por Neil Patrick Harris. Fue escrito durante la huelga del escritor de la WGA (Roush, 2009).

El primer musical moderno de Hong Kong, producido tanto en cantonés como en mandarín es *Snow Wolf Lake* (1997) (Chan, 2005). Además, importantes obras occidentales fueron importadas a China continental y fueron presentadas en inglés, como el musical *Los Misérables* (2002). La primera producción china en el estilo del teatro musical occidental fue *The Gold Sand* (2005). Li Dun es un conocido productor chino, produjo *Butterflies*, basada en una tragedia clásica del amor chino (2007), así como *Love U Teresa* (2011) (Zhou, 2011).

Entre algunos de los musicales de los últimos años tenemos: *Los Productores* (2001), *Avenue Q* (2003), *Wicked* (2003), *Billy Elliot* (2005), *Jersey Boys* (2005), *Rock of ages* (2006), *Spring Awakening* (2006), *Priscilla, Reina del Desierto* (2007), *El Joven Frankenstein* (2007), *Legally Blonde* (2007), *Hairspray* (2007), *In The Heights* (2008), *Sister Act* (2009), *Matilda* (2010), *Los Locos Addams* (2010), *Hamilton* (2015), *Dear Evan Hansen* (2016), *La La Land* (2016), *Amelie* (2017).

1.2. Características Musicales Generales

La música en este tipo de espectáculo (el musical) es un elemento primordial debido a que su estructura y la historia se narran a través del canto, que en el musical se convierten en un elemento dramático a diferencia del teatro de carácter, en este sentido Roberto Pascual Rodríguez menciona que la música se usa en todo tipo de manifestaciones artísticas dramáticas; sin embargo, en el teatro de carácter, el uso de la música enfatiza, subraya o atenúa los momentos dramáticos contruidos por el texto y el montaje escénico (Rodríguez, 2006).

Julian Woolford hace referencia que la música educa al espectador:

“La educación e instrucción del espectador son básicas para el éxito de la comedia musical, ya que debe acostumbrarse al espectador a las reglas del mundo

surrealista que está por ver, si no se puede caer en la falta de interés o en la dificultad de codificación del signo.” (Woolford, 2012).

Los números musicales o arias son las bases sobre los que se construye la estructura del musical, mientras que los momentos hablados o pasajes son transiciones que ligan un aria con la otra; constantemente, se reciclan melodías en la obra, esto educa su asimilación cognoscitiva, intentando atribuirle cierto significado a la melodía que el espectador no puede modificar, ya que el proceso de comunicación no involucra una audiencia activa (Castellanos, 2013).

1.2.1. Las canciones

Cada canción de un musical debe ayudar a desarrollar el personaje y hacer avanzar la historia funcionando como elemento conductor del proceso de narración; por esto podemos mencionar tres tipos de características que suelen tener las canciones (Kenrick J. , 2000):

- **Transición.** - Momento de conversión.
- **Realización.** - Alcanzar un nuevo nivel de comprensión.
- **Decisión.** - Después de una larga disputa, una decisión.

1.2.2. La forma

Desde 1900 los coros de las canciones estadounidenses por tradición tienen treinta y dos compases, divididos en cuatro secciones de ocho compases cada uno. El formato lleva a los compositores y letristas a usar esto como una disciplina la forma AABA, más que una limitación (Kenrick J. , 2000).

- A.-** Melodía principal, repetida dos veces
- B.-** Lanzamiento o puente, contraste con A.
- A.-** Una tercera vez, con un giro melódico para dar un interés especial al final.

Existen variaciones de esta estructura como ABA, AABC, pero sin duda el más usado es AABA. Sin embargo, en un análisis general de acuerdo con M. y A. Lorenzo de Reizábol a partir del siglo XVIII los compositores empezaron a desarrollar la forma binaria expositiva que consistía en introducir en la segunda sección un regreso temático tonal como una recapitulación, esto no como un análisis específico de la estructura de un musical, sino como un análisis general de la evolución las obras.

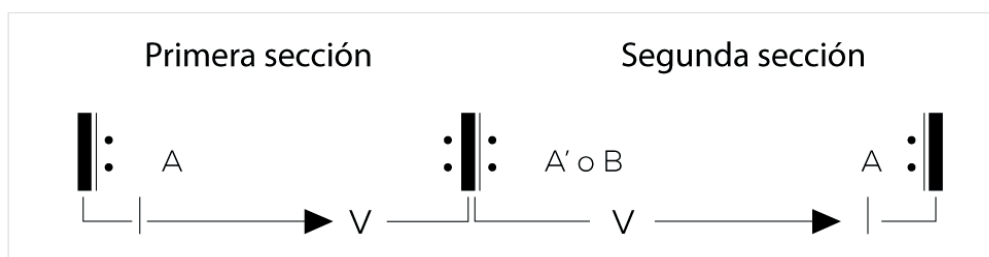


Figure 1. Forma Binaria Reexpositiva de M.A. Lorenzo de Reizabal

M. y A Lorenzo de Reizábal también consideran que existe la forma ternaria simple, en la cual la primera y la tercera parte son muy similares presentando en variaciones. En esta parte coincide con el análisis de Kenrick en la distribución de la estructura del musical.

A - B - A: Cuenta con una sección central contrastante.

A - B - A': La tercera sección difiere en algunos aspectos de la primera.

A - A - A: La sección central difiere poco del comienzo y final, siendo las tres

Figure 2. Forma ternaria simple de M. y A Lorenzo de Reizábal.

Conforme a estos dos criterios notamos una evolución a partir del siglo XVIII.

1.3. Estructura literaria por números

Las Obras están compuestas por versos que es lo que establece la idea de la canción sin importar si es breve o extensa y el coro da el punto principal de la letra.

1.3.1. Exposición y Resolución

En el musical, como en cualquier otro género literario los elementos narrativos que los componen y trabajan a través de dos mecanismos básicos: exponen o resuelven. Es decir, toda situación o eventualidad que informa el texto ayuda a crear la problemática de la narración o ayuda a cerrar el problema (Castellanos, 2013). Esto a través de las arias que representan acciones.

1.3.2. Número de Apertura

Esta es la parte donde la obra se abre, por lo que es clave y un elemento fundamental para que el espectador llegue a la comprensión de la historia. En la apertura conocemos el panorama general del universo y el tiempo en que viven los personajes. Por lo tanto, la siguiente información debe quedar muy clara en el musical: ¿Qué somos? ¿Quiénes somos? ¿Qué hacemos? ¿Qué queremos? (Castellanos, 2013).

1.3.3. Número Expositor

Vázquez considera que los números expositores son las columnas que sostienen toda la estructura, expresan ideas, sensaciones, personalidades y relatan la historia de forma puntual al espectador. Por lo general, aunque con excepciones, suelen ubicarse en el primer acto y son caracterizados por ser interrogativos con preguntas como: ¿Qué se debe hacer?, ¿Qué hay por resolver?, ¿Qué le pasa al personaje?, ¿A dónde debe ir?, ¿Cuáles son las respuestas?, ¿Quién es tal personaje?, ¿Qué quiero y necesito?, ¿Qué habilidades tengo?, ¿Qué será de mí y mi futuro?, etc. El número expositor tiene una semiótica narrativa y exponen uno o dos puntos cruciales para la obra, pero con menos información que el número de apertura (Castellanos, 2013).

1.3.4. Número Resolutor

Marca la pauta para el cierre de un conflicto de la trama o del personaje con diferencia obvia del número expositor. El número resolutor aparece el en segundo acto para afirmar lo que se va a hacer, lo que se hace, lo que se hizo, en quién se convirtió el personaje, qué cosas aprendieron, qué pasó con los demás personajes, que se logró al final y si se llegó o no a la meta (Castellanos, 2013).

1.3.5. Número Productor y Número Parche

Suele ser una melodía larga y compleja, generalmente marca la división entre primer y segundo acto, también suele existir un gran esfuerzo para que este termine en aplausos. Por otro lado, el número parche es un descanso al espectador, el cual después de un número productor provoca una sensación de clímax (Castellanos, 2013).

1.3.6. Número Final

Esta es la parte donde cierra la pieza teatral. Las obras musicales terminan en un número cantado que se conecta con una última pieza de la orquesta para cerrar el telón. Este número tiene una labor narrativa que responde a las últimas preguntas para lograr el desenlace y al mismo tiempo este debe ser como un inicio a una nueva historia (Castellanos, 2013).

Castellanos considera que podemos decir que un musical suele dividirse en dos actos separados por el intermezzo. Cada uno de los actos está precedido de oberturas y entreactos (pieza instrumental).

Ordenando los números y las arias tendremos:

Primer Acto

Obertura

Entreacto

Apertura

Productor

Exposición

Resolución

Productor

Fin

Analizado desde un punto de vista literario tendríamos la siguiente distribución:



Figure 3. Perspectiva estructural de (Castellanos, 2013)

Capítulo 2

2.1. Breve resumen del musical West Side Story

Esta musical gira entorno a las relaciones con la historia contemporánea de la sociedad norteamericana en un contexto histórico, político y social.

El aspecto histórico del musical se divide en dos partes. La primera corresponde a la descripción de varias escenas de análisis social y cultural de la sociedad americana de principios de los años 60. La segunda parte, corresponde a la guerra declarada entre las dos bandas y dentro de esto, el amor imposible entre María y Tony; siendo el detonante para los problemas entre los Jets y los Sharks, representando así dentro de la obra a la rivalidad entre los Montesco y los Capuleto en la historia de Shakespeare: Romeo y Julieta.

2.2. Descripción del Personaje para Soprano

María es una joven latina que representa el amor, la dulzura y valentía. En la historia logra ser correspondida por el chico que le gusta. Ella es alguien capaz de amar a pesar de los límites marcados por la sociedad que la rodea; se puede decir que es una versión de “Julieta” pero María tiene un valor agregado y es que es capaz de sacar algo bueno de las desgracias.

2.3. Esquema de análisis

Para el análisis de las dos arias a interpretar se plantea el razonamiento de diferentes parámetros que ayudarán a una mejor caracterización del personaje a abordar, en los que destacan:

- Análisis de la estructura y medios expresivos relacionados directamente con los aspectos musicales encontrados en la partitura.
- El análisis dramático interpretativo a través de la consideración de:
 - Funcionalidad de la escena y caracterización de la acción verbal del personaje.

- Punto de partida de la acción, tanto en lo físico como en lo espacial y en la interrelación con otros personajes.
- Historia anterior de la acción, mediata e inmediata.
- Intenciones del personaje y la acción.
- Destinatario de la acción.

2.4. Análisis estructural del tema “I feel Pretty”

Desarrollaremos un análisis de estructuras de formas y melodía a través de la guía de M y A. Lorenzo Reizábal.

2.4.1. Número de secciones

El tema “I feel Pretty” es una estructura de forma binaria reexpositiva, debido a que esta consta de una primera sección **A** seguida de un **A'** como una recapitulación de la primera, en este caso sin variantes o mayor elaboración. La segunda sección empieza con **B** siendo esta un contrastante con las dos anteriores y para finalizar se presenta una variante de **A** encaminada hacia el punto culminante de la obra. Este análisis se realizó siguiendo las claves del libro *Análisis Musical* de M. A. Lorenzo Reizabal. (Reizabal, 2004).

¹ f.b: frase b / ² f.a: frase a / ³ A: Sección A / ⁴ A': Sección A' / B: Sección B

I FEEL PRETTY

from *WEST SIDE STORY* *

Lyrics by STEPHEN SONDHEIM

Music by LEONARD BERNSTEIN

INTRODUCCIÓN

Brightly (alla Spagnola)

The introduction consists of a piano accompaniment in 3/4 time, marked *Brightly (alla Spagnola)*. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (Bb). The first system is marked *mf* and the second *mp*. A guitar chord diagram for F major is shown above the first measure.

MARIA:

I feel pret - ty, oh, so pret - ty,
 pret - ty, oh, so pret - ty,

I feel pret - ty and wit - ty and bright!
 That the cit - y should give me its key.

And I
 A com -

pit - y an - y girl who is - n't me to -
 mit - tee should be or - gan - ized to hon - or

Chords: F, C+, F, C+, F, C+, F, Gm7, C7, Dm, Dm/C, Gm7, C, C9.

Annotations: **A** f.a, **A** f.b.

*Originally an ensemble number, adapted here as a solo

Bernstein, L. (1957). I Feel Pretty - from West Side Story (Stephen Sondheim, piano y voz, reducción). Boosey & Hawkes.

2

F E \flat /G C/E F E \flat /G F/A C+

A'
f.a

night. I feel
me. I feel

f.sub.

F C+ F C+ F C+

charm-ing, oh, so charm-ing, It's a - larm-ing how
diz - zy, I feel sun - ny, I feel fiz - zy and

F/A Gm7 C7 **A'** Dm Dm/C

f.b

charm-ing I feel! And so pret - ty that I
fun - ny and fine, And so pret - ty, Miss A -

Gm7 C C7 F E \flat /G C/E

hard - ly can be - lieve I'm real.
mer - i - ca can just re - sign.

f.sub.

The musical score is divided into four systems, each with guitar and piano parts and lyrics. The first system is highlighted with a pink border, and the second and third systems are highlighted with a blue border.

System 1 (Pink border): Chords: F, E/G, F/A, Bb, B fa, F7/C, F/A. Lyrics: "See the pret - ty girl in that". Dynamics: *p*.

System 2 (Blue border): Chords: Bb, F7, Bb/D, (F), Bb, F7, Bb/D. Lyrics: "mir - ror there. Who can that at - trac - tive girl".

System 3 (Blue border): Chords: F, Am/E, B fa, E7, E7. Lyrics: "be? Such a pret - ty face, such a pret - ty". Dynamics: *cresc.*

System 4 (Blue border): Chords: Am, Fm6/Ab, C7/G, Gm7/C, Gm7. Lyrics: "dress, such a pret - ty smile, such a pret - ty me!". Dynamics: *f*.

A con variante hacia el punto culminante

4 C7 B \flat /D C9/E C+ F C+ F

I feel stun - ning, _ and en - tranc - ing, _

C+ F C+ E/A Gm7 C7 Gm7 C7

Feel like run - ning and danc - ing for joy, _ For I'm

Dm **Punto culminante** Dm/C Gm7 C7 F

loved _ by a pret - ty _ won - der - ful boy! _

E \flat /G C/E F E \flat /G F/A C+ F

I feel *Sva* - - - -

Figure 4, Análisis General

Siguiendo el diagrama expuesto anteriormente de la Forma Binaria Reexpositiva de M. A. Lorenzo Reizabal, en el caso de “I feel pretty” de la siguiente manera:

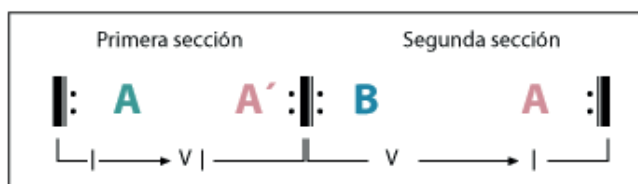


Figure 5, diagrama de forma binaria

Esto nos lleva al criterio de Kenrick, quien considera que el formato lleva a los compositores y letristas a usar la forma **AA'BA** como una disciplina.

A / A'	Melodía principal, repetida dos veces
B	Lanzamiento o puente, contraste con A
A	Una tercera vez, con un giro melódico para dar un interés especial al final.

Figure 6, formato AABA

2.4.2. Longitud de las secciones

“I feel pretty” consta de secciones asimétricas, es decir, que el número de compases de cada frase difiere entre sí y también de secciones simétricas que son iguales al número de compases. **A** y **A'** contienen 8 compases en cada una de sus dos frases.

SECCIÓN	COMPASES		SECCIÓN	COMPASES	
A	f.a 8	f.b 8	B	f.a 8	f.b 7
A'	f.a 8	f.b 9	A	f 8	coda 8

Figure 7, Número de compases

2.4.3. Esquema general

Reconocimiento de elementos estructurales

La introducción inicia con la tonalidad y dura 4 compases:

INTRODUCCIÓN

With pulse

Figure 8, introducción de la canción

2.4.4. La exposición temática

El tema principal se presenta después de la introducción en el compás cinco hasta el doce.

A
f.a

Figure 9, Análisis general 2

Es aquí donde se expone la idea principal de la obra en la f.a, se refuerza en la f.b y se re expone en A'. El tema secundario se presenta en B con el motivo rítmico de la introducción del piano.

The image shows a musical score for the song "I Feel Pretty" in F major. It consists of three systems of music. The first system includes guitar chords (F, E7/G, F/A, B, F7/C, F/A) and piano accompaniment. The second system includes guitar chords (Bb, F7, Bb/D, (F), Bb, F7, Bb/D) and piano accompaniment. The third system includes guitar chords (F, Am/E, E7) and piano accompaniment. The lyrics are: "See the pret - ty girl in that mir - ror there. Who can that at - trac - tive girl be? Such a pret - ty face, such a pret - ty".

Figure 10, Análisis General 3

Los motivos rítmico-melódicos que presenta "I feel pretty", muestran ser la base de los desarrollos temáticos de toda la obra:

The image shows two musical excerpts. The first excerpt shows the vocal line and piano accompaniment for the phrase "I feel pret - ty, pret - ty," with a dynamic marking of *mp*. The second excerpt shows the vocal line and piano accompaniment for the phrase "See the pret - ty girl in that" with a dynamic marking of *p*.

Figure 11, Motivos ritmico-melodico

Encontramos estos motivos a lo largo de todo el tema, convirtiéndose así en la parte central de la misma.

La coda aparece en el compás 61, la misma que tiene dirección hacia el punto culminante que es un F y de esta forma termina la obra en la tonalidad principal.

Figure 12, Análisis general 4

“I feel pretty” bien puede tratarse de un caso que roza los límites entre la forma binaria y ternaria según el libro *Análisis Musical* de M. y A. Lorenzo de Reizabal porque contiene elementos de ambos, como los minuetos del siglo XVIII que tiene la estructura antes mencionada AABA. Se considera que piezas con esta estructura se acercan más a la forma ternaria, ya que proceden de una base estrófica en la que algunos tratadistas la seccionan como forma cuaternaria o también denominada forma mixta o a fin.

2.4.5 Análisis de la melodía

El tema “I feel pretty” consta de un centro tonal F y notamos al comienzo de la obra que empieza en grado V, tanto en la armonía como en la melodía. Luego pasa a la tónica en la armonía, mientras se presenta la relación sensible VII que viaja hacia la tónica I de forma directa en la melodía. Esto ocurre en la f.a de la sección A (exposición temática), en el compás 5 y 6 y se repite el motivo melódico en el compás 7 y 8; en el 9 se presenta el mismo motivo melódico, sin embargo, existe una variante rítmica.

The image shows a musical score for the song "I feel pretty" with several analytical annotations. The score is in F major and 4/4 time. The first system (measures 1-8) is labeled "A f.a" and "MARIA:". The melody starts on a dominant chord (C+) and moves to the tonic (F). A box labeled "With pulse" highlights the first two measures, showing the chord progression C+ to F and the melodic line starting on G4. A "Motivo Melódico" box highlights the melodic phrase in measures 5 and 6, which is repeated in measures 7 and 8. The second system (measures 9-12) is labeled "f.b" and shows a "Motivo melódico con variante rítmica" in measure 9. The lyrics are: "I feel pretty and witty and bright! That the city should give me its key. And I com -". Chord diagrams for C+, F/A, Gm7, and C7 are provided for the second system.

Figure 13, Análisis general 5

En la gama de sonidos empleados en “I feel pretty” tenemos como la nota más grave un C4 y un G5 como la más aguda. La melodía es vocal con un perfil heterogéneo o mixto ya que cuenta con alternancia de movimientos conjuntos y disjuntos, sin embargo, también podría tratarse de una melodía con perfil discontinuo por la presencia de puntos de reposo cada 2 o 3 compases.

Figure 14 shows two systems of musical notation. The first system includes the lyrics: "charm-ing, oh, so charm-ing, It's a-larm-ing how and diz-zy, I feel sun-ny, I feel fiz-zy and". The second system includes: "charm-ing I feel! And so pret-ty that I fun-ny and fine, And so pret-ty, Miss A-". Annotations include "Disj" (Disjunctive), "Conj" (Conjunctive), and "Reposo" (Rest) in red, and "f.b" (for breath) in red. Blue and pink arcs highlight specific intervals between notes.

Figure 14, Análisis general 6

Se muestra el intervalo de tercera mayor que aparece a lo largo de toda la obra como la estructura más común en el movimiento melódico. Aparte de esto consta de saltos de quintas.

Figure 15 shows two systems of musical notation. The first system includes the lyrics: "I feel stun-ning, and en-tranc-ing,". The second system includes: "Feel like run-ning and danc-ing for joy, For I'm". Annotations include "A" in red, "3°M" (3rd Major) in red, and "Salto de Quinta" (Leap of Fifth) in blue. Red circles highlight specific notes, and a blue dashed box highlights a leap of a fifth.

Figure 15, Análisis general 7

Los puntos de reposo antes mencionados son los constantes y silencios pensados para respirar. Por otra parte, se muestra en los compases 18, 19 y 20 en A con un C4, luego en el 34, 35 y 36 en B con un F4, unos puntos de reposo que no son silencios sino notas sostenidas.

En el compás 50-52 aparece el punto de reposo central con un E5 y el punto de reposo final se encuentra en el compás 60, 67 y 68 con la cadencia conclusiva en F.

The image displays a musical score with two systems. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "dress, such a pret - ty smile, such a pret - ty me!". Annotations include "Reposo Central" (red dashed box) and "Punto Culminante Secundario" (blue dashed box). The piano part has a dynamic marking of *f*. The second system continues the vocal line with lyrics: "loved by a pret - ty won - der - ful". Annotations include "Punto Culminante Principal" (blue dashed box) and "Reposo" (red dashed box). The piano part has dynamic markings of *f* and *ff*. The third system shows a vocal line with lyrics: "I feel". Annotations include "Reposo" (red dashed box). The piano part has a dynamic marking of *mp*. Chord diagrams are provided for various chords: Dm, Dm/C, Gm7, C7, F, E/G, C/E, F, E/G F/A, C+, and F. The score also includes first and second endings for the "I feel" section.

Figure 16, Análisis general 8

El punto de inflexión melódica se da con C5 que la armonía acompaña con el Gm7 en los compases 12 y 28. También tenemos un E en la melodía que está acompañando armónicamente un C7 en el compás 50, este último marcado a manera de punto culminante secundario. Siguiendo la obra nuevamente encontramos en el compás 60 el C7 pronunciando un punto de inflexión para luego pasar al culminante principal el F5 y de manera pasajera el G5.

En el gráfico de perfil melódico se observa la tesitura que muestra una línea un poco ondulada y continua con ciertos saltos de intervalos y otras veces mantiene las notas.

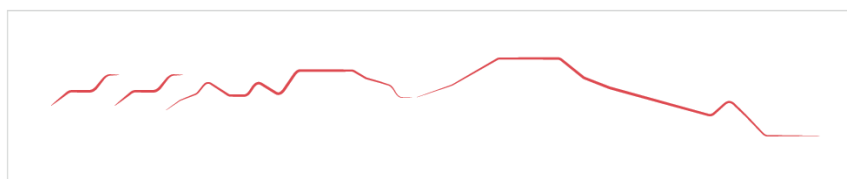


Figure 17, Perfil melódico

El tema consta de una melodía silábica con ciertos momentos melismáticos puntuales en los compases 17, 33 y 44.

I FEEL PRETTY
 Lyrics by STEPHEN SONDHEIM from WEST SIDE STORY Music by LEONARD BERNSTEIN

Allegretto (alto Spaghetto)
 With piano

Melodías melismáticas

Figure 18, Análisis general

2.5 Medios expresivos del tema “I feel Pretty”

2.5.1. Carácter

El carácter de esta pieza es picaresco, juguetón y está muy relacionado con el texto que habla de su visión de ese momento y cómo se siente. Esto se logra por la línea melódica que va ascendiendo y la rítmica que maneja.

2.5.2. Textura

La textura que predomina en esta pieza es homófona y armónica, además se caracteriza por un acompañamiento sencillo en donde se dobla la línea melódica de la solista.

2.5.3. Factura

Encontramos una factura de figuración melódica con una melodía muy cantáble que va siempre ascendiendo y también una figuración rítmica que se repite constantemente.

2.5.4. Metro ritmo

El metro ritmo es estable en compás ternario con presencia de tres negras y cuatro corcheas seguidas de otra negra, lo que le da un toque español o latino a la música. Es un ritmo presentado constantemente en la parte **A** de la pieza.

2.5.5 Tempo

El tempo se mantiene estable en toda la pieza de inicio a fin.

2.5.6. Dinámica

En la dinámica encontramos indicaciones de *mf*, *mp*, y va creciendo paulatinamente hacia el *forte* mediante un regulador en la sección **B** de la obra. Podemos decir que en cierta medida maneja una dinámica llevada de manera directa o indirecta a las alturas en la melodía y que enfatiza el texto de la solista.

2.5.7 Registro

Este inicia con un registro medio el cual es cómodo para el canto y en la sección **B** aborda el registro medio agudo, dando mayor énfasis a la melodía en relación con el texto.

2.5.8 Timbre

El timbre es claro y se va enfatizando a través de la obra y de las frases.

2.6. Análisis escénico interpretativo

María es una joven soñadora y romántica que acaba de llegar de Puerto Rico. Es hermana de Bernardo el líder de los Sharks, pero se enamora profundamente de Tony quien fue antiguo líder de los Jets.

En esta canción habla de lo bonita y encantadora que se siente, todo esto sucede mientras conversa con sus amigas.

2.6.1. Descripción de la escena

María aún está ensimismada en la ilusión del amor que siente por Tony y en todas las emociones que esto le provoca, estallando en un canto que expresa no solo lo que ella piensa, sino también como siente cuando Tony la ve. Esto podemos deducirlo por la forma en la que ella se presenta a inicio de la obra, donde es una chica menos expresiva.

Tony desempeña un papel importante en la actitud que adopta María pues de cierta manera ella logra verse hermosa a través de los ojos de él.

2.6.2. Punto de partida de la acción en la escena

En la escena de "I Feel Pretty" María y sus amigas están compartiendo un momento y es notoria su actitud que sale a flote con las letras y la melodía alegre de esta pieza. Al ritmo de la música se mueve con libertad y confianza creyendo ser la chica más bonita que existe, esto quizás es producto de palabras o miradas de Tony.

Paralelamente sus amigas tienen una sección de interactuar con ella donde con sarcasmo y cierto matiz de burla le acompañan llevándole la contraria, pero María continúa sintiéndose hermosa.

2.6.3 Análisis dramático

Anterior a la escena de “I feel pretty”, se presenta un inconveniente. Un violento enfrentamiento entre los Jets y Sharks como consecuencia de esto muere Riff por mano de Bernardo, hermano de María, provocando a Tony quien encendido en ira mata a Bernardo.

Podemos decir que esta acción parte desde el momento en que María conoce a Tony, aquí todas las ideas de pertenecer a una u otra banda desaparecen y solo queda la atracción incondicional que sienten ambos. Él atraído por una mujer latina y ella por un americano, de esta manera se trasciende barreras y María comienza a sentir más confianza en sí misma.

2.6.4. Intenciones del personaje y la acción

Con esta pieza María quiere mostrar la seguridad que está sintiendo, la misma que ni sus amigas cercanas logran diluir con sus comentarios sarcásticos. Canta con seguridad una serie de líneas que son una constante alabanza a sí misma.

2.7. Análisis estructural del tema “Somewhere”

De la misma manera que en el tema “I feel Pretty”, desarrollaremos un análisis de estructuras de formas y melodía a través de la guía de M y A. Lorenzo Reizabal.

2.7.1. Número de secciones

Continuando con las bases de M. A. Lorenzo Reizabal, la canción “Somewhere” cuenta con una estructura binaria reexpositiva, al igual que “I Feel Pretty” consta de una sección **A** seguida de una **A'** que varía en el compás 18, el mismo lugar donde empieza **B** la cual hace diferencia y obtiene el punto culminante para luego finalizar con la reexposición de **A**.

INTRUCCIÓN

Musical score for the introduction section. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) which is silent, and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a piano fortissimo (*pp*) dynamic marking. The music is in a minor key and 4/4 time.

A f.a

Musical score for section A, first part. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "There's a place for us, Some-where a place for us." The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The music is in a minor key and 4/4 time.

f.b

Musical score for section A, second part. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Peace and quiet_ and op - en air wait for us some - where. _". The piano part includes a triplet of eighth notes in the vocal line and piano accompaniment. The music is in a minor key and 4/4 time.

A'
f.a

There's a time for us, Some-day a time for us.

f.b

Time to-gether with time to spare, Time to learn, time to care.

B
f.a

Some-day, some-where We'll find a new way of liv-ing, We'll find a way of for-giv-ing, some-where.

Bernstein, L. (1957). Somewhere - from West Side Story (Stephen Sondheim, piano y voz, reducción). Boosey & Hawkes.

A
f.a

There's a place for us, A time and place for us.

f.b

Hold my hand and we're half - way there. Hold my hand and I'll

CODA

take you there, some-how, some-day, some-where.

SECCIÓN CONCLUSIVA

some - where.

Figure 19, Análisis general 10

Siguiendo el diagrama de la Forma Binaria Reexpositiva de M. A. Lorenzo Reizabal, la canción “Somewhere” se expresa de la siguiente manera:



Figure 20, diagrama de forma binaria

Notamos entonces que es exacto al diagrama de “I feel pretty” contando con secciones A y B, pero con ciertas variantes que hacen único este tema.

A / A'	Melodía principal, repetida dos veces
B	Nueva seccion que contrasta con A
A	Reexposición de A con variantes y motivos ritmicos de B que conducen a la CODA

Figure 21, formato AA'BA

2.7.2. Longitud de las secciones

“Somewhere” consta de secciones simétricas que son **A** y **A'** y asimétricas **B** y **A** reexposición.

SECCIÓN SIMÉTRICA			SECCIÓN ASIMÉTRICA		
SECCIÓN	COMPASES		SECCIÓN	COMPASES	
A	f.a 4	f.b 4	B	f.a 3	f.b 6
A'	f.a 4	f.b 4	A	f 4	coda 8

Figure 22, Número de compases

¹ f.b: frase b / ² f.a: frase a / ³ A: Sección A / ⁴ A': Sección A' / B : Sección B

2.7.3. Esquema general

Reconocimiento de elementos estructurales. La introducción inicia en el V grado y consta de 2 compases:

INTRODUCCIÓN

Figure 23, introducción de la canción

2.7.4. La exposición temática

El tema principal se presenta desde el compás 3 hasta el 10.

Figure 24, análisis general 11

Es aquí donde se expone la idea principal de la obra.

Este se repite en las diferentes secciones y frases como se presenta en el compás 4 o invertido como se muestra en el compás 10.

Figure 25, motivo rítmico 1

El tema secundario se presenta en la f.b de la sección **A** del compás 8, el motivo del ritmo se acentúa en la sección **B** donde se muestran repeticiones con variantes para llevar la melodía a un cambio de motivo. Los motivos rítmico-melódicos principales de “Somewhere” son los que mostramos a continuación en la sección **B** en el compás 18:

Figure 26, motivo rítmico 2

Continuando en la sección **B**, se presenta un nuevo motivo rítmico que realiza un contraste necesario en la obra, pero finalmente concluye con el motivo principal.



Figure 27, motivo rítmico 3

La coda aparece en el compás 37, la misma que tiene dirección hacia la sección conclusiva que es un Eb y de esta forma termina la obra en la tonalidad principal.



Figure 28, sección conclusiva

Tanto “I Feel Pretty” como “Somewhere” son temas que rozan los límites de la forma binaria y ternaria ya que contienen elementos de ambos dentro de una estructura AA’BA.

2.7.5. Análisis de la melodía

“Somewhere” inicia en el V grado pasando por un V7 para ir al I, de esta manera realiza un recorrido al IV, II, V7 y regresa al I, viajando constantemente en armonía del I al IV y de este al V o viceversa.

La melodía inicia haciendo un salto de séptima, luego un salto de segunda mayor seguido de una tercera mayor y una tercera menor, esto ocurre en la f.a en el compás 3 y 4. En el compás 5 tenemos una secuencia a grado conjunto, que se unifica con una repetición del compás 4

en el 6. Estos saltos de segundas y terceras son los que encontraremos en toda la obra como los más frecuentes.

Figure 29 shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "There's a place for us, Some-where a place for us." The score is annotated with interval markings: 2m (green), 3M (blue), 3m (orange), 2m (green), 3M (blue), 3m (orange). A pink box highlights the interval between the notes 'a' and 'place' in the second measure, labeled "Grados conjuntos". A pink label "A f.a" is positioned above the first measure.

Figure 29, análisis general 12

Notamos que lo mismo descrito anteriormente ocurre en los compases del 7 al 10 con una variación digna de resaltar, por ejemplo, en el compás 8 se presenta una inversión en los intervalos apareciendo -primero- una tercera menor y luego una mayor a diferencia de los mostrados en los compases 4 y 6. También se presenta por primera vez en la parte rítmica una inversión en el compás 10.

Figure 30 shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Peace and quiet and open air wait for us some-where." The score is annotated with interval markings: 2M (green), 3m (blue), 3M (orange), 3M (orange), 3m (blue). A pink label "f.b" is positioned above the first measure.

Figure 30, análisis general 13

Esta inversión en la sección **B** se muestra ampliamente.

The musical score for 'Somewhere' is presented in three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment with dynamic markings 'f.b' and 'f.a' in blue, and 'B' in yellow. The piano part includes 'cresc.' and 'mf' markings. The second system highlights 'Variante del motivo rítmico' (blue), 'Grados conjuntos' (red), and 'Variante del motivo rítmico' (blue). The third system highlights 'Grados conjuntos' (red) and 'Variante del motivo rítmico' (blue). The lyrics are: 'Time to-gether with time to spare, Time to learn, time to care. Some-day, some-where We'll find a new way of liv-ing, We'll find a way of for-giv-ing, some-where.'

Figure 31, análisis general 14

“Somewhere” tiene como la nota más grave un B3 y la más aguda un F4. Al igual que “I Feel Pretty” la melodía es vocal con un perfil heterogéneo o mixto contando con movimientos conjuntos y disjuntos.

The musical score for 'There's a place for us' is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment with dynamic markings 'A f.a' in pink and 'p' in black. The piano part has 'p' marking. The vocal line has 'Conj' and 'Disj' markings in orange. The lyrics are: 'There's a place for us, Some-where a place for us.'

Figure 32, análisis general 15

Se muestra el intervalo de tercera mayor y menor que aparece a lo largo de toda la obra. En el compás 10 se muestra el primer punto de inflexión melódica con un D4 acompañado en la

armonía con un Bb. El segundo se presenta en compas 26 que reposa en F para luego darle paso a la sección de A' que inicia en el V grado y finaliza en el compás 37 que está encaminado a la conclusión en un Eb.

The image shows a musical score for the phrase "some-where". It consists of several staves. The top staff is a vocal line with lyrics "some - where. ____" and "some-where. ____". There are two red dashed boxes above the staff, each labeled "Reposo" in red text, indicating rests. Below the vocal line are piano accompaniment staves. The first piano staff shows chords and a bass line. The second piano staff includes a "rit." (ritardando) marking. The bottom staff shows a grand staff with piano accompaniment and a double bass line. The lyrics "some - where. ____" are written below the bottom staff.

Figure 33, análisis general 16

El gráfico de perfil melódico observado de la tesitura muestra una línea discontinua con ciertos saltos de intervalos y otras veces mantiene las notas.

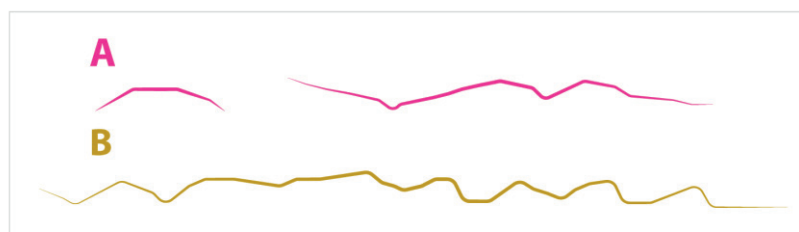


Figure 34, Perfil melódico

El tema consta de una melodía silábica.

2.8. Medios expresivos del tema “Somewhere”

2.8.1. Carácter

El carácter de esta pieza es melancólica y reflexiva, está apoyada por notas largas y frases que se direccionan ascendente y descendentemente.

2.8.2. Textura

La textura que predomina en esta pieza es homófona armónica con un acompañamiento sencillo que dobla la línea melódica de la solista.

2.8.3. Factura

Dentro de la factura encontramos una figuración melódica y rítmica con frases repetidas que presentan intervalos en diferentes alturas de manera secuencial.

2.8.4 Metro ritmo

El metro ritmo es estable en compás partido, con presencia de dos blancas seguida de una negra con punto, una corchea y otra blanca.

2.8.5. Tempo

El tempo se mantiene estable en toda la pieza, sin embargo, al final de la parte **B** encontramos una indicación de *rit.* conectándose con una indicación de *a tempo* en la parte **A'** y al final de la obra encontramos un calderón.

2.8.6. Dinámica

En la dinámica encontramos indicaciones que abarcan desde el *pp* hasta el *f*.

La obra inicia con un *p* marcado en el acompañamiento y se mantiene en toda la parte **A** de la obra. En la parte **B** en el compás 17 encontramos un *cresc* que se direcciona hacia un *mf*

ubicado en el compás 19 y un regulador que crece hacia el *f* del compás 21. Posteriormente encontramos un regulador de disminución en el compás 22.

La re exposición del tema principal presenta un *pp*, este regulador crece en el compás 34 y se dirige hacia el *f* que encontramos en el compás 35. En el análisis de las melodías podemos decir que se maneja una dinámica llevada de manera directa o indirecta a las alturas enfatizando el texto de la solista.

2.8.7 Registro

La línea melódica presenta un registro central que es cómodo para la voz. La nota más grave será un B3 y la más alta un F5.

2.8.8 Timbre

La obra demanda un timbre claro tanto en los graves como en los agudos.

2.9. Análisis escénico interpretativo

María atraviesa momentos dolorosos al enterarse de la muerte de su hermano en manos de la persona a quien ama, esta canción expresa el anhelo por vivir en un mundo donde no existan las diferencias que los envuelven y limitan.

2.9.1. Descripción de la escena

María no puede evitar sentir ira al ver a llegar a Toni, aunque en el fondo lo ama, en este momento los dos comprenden que todos los incidentes presentados son producto de la sociedad en la que viven. Desde este punto la canción se presenta como una expresión de esperanza.

2.9.2. Punto de partida de la acción en la escena

María recibe a Toni acongojada y molesta por lo acontecido, pero comprende que su acción benevolente es consecuencia de una sociedad en donde las prácticas discriminatorias era muy comunes. En esta escena se muestra el deseo de vivir en un lugar mejor.

2.9.3 Análisis dramático

La rivalidad está presente desde el principio del musical y posteriormente se suma la alegría de la nueva pareja conformada por María y Toni. Luego del asesinato de Bernardo, Tony acude a María para contarle lo sucedido, pero se lleva la sorpresa de que ella ya conocía los hechos, sin embargo, lo recibe entre tristeza y enojo, con la nobleza que necesitaba para sobrellevar la situación.

2.9.4 Intenciones del personaje y la acción.

Con esta pieza María expresa sus esperanzas por vivir en un lugar donde no existan las diferencias y rivalidades que hacen que sus vidas sean tan conflictivas.

2.10 Propuesta para abordar el Tema

La interpretación debe estar basada en el estudio estructural y en los medios expresivos que hemos revisado previamente.

Los siguientes lineamientos son las bases generales para el análisis de ambos temas:

1. **Respiración:** Se respetará en su mayoría lo que está marcado en la partitura, sin embargo, es necesario considerar algunas aplicaciones diferentes basándonos en la capacidad pulmonar y manejo de la tesitura. Abordaremos el estudio de las frases y la extensión de cada una de ellas. También analizaremos el desarrollo de cada frase en cuestión de tesitura de acuerdo al resultado de las estructuras analíticas encontradas.

2. **Planos emocionales:** Es necesario conocer el entorno en el que se desarrolla el tema, por lo que revisaremos el texto para encaminarnos hacia el plano emocional indicado y lograr una buena interpretación. Esto también ligado al análisis estructural.
3. **Tips técnicos:** Consejos de técnica vocal para resolver ciertas dificultades.

2.11 Propuesta “I feel pretty”

2.11.1 Respiración

Las comas resaltadas en color rojo son las que se encuentran en la partitura y son necesarias para fijar el carácter del tema tanto como las que no están marcadas, pero se encuentran presentes en los silencios. Las observaciones de color violeta, son las propuestas de fraseo y puntos de respiración necesarios, aunque no estén marcados en la partitura.

La sección **A** presenta la idea principal del tema en el compás 5, seguido de una respiración, esto deja expuesta la forma rítmica que caracterizará la obra y se repite en los siguientes dos compases.

The image shows a musical score for the song "I feel pretty". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "I feel pret - ty, oh, so pret - ty, pret - ty, oh, so pret - ty, pret - ty,". Red dashed lines with arrows point to specific notes in the vocal line, indicating breath marks. A blue 'A' and 'f.a' are marked at the beginning of the vocal line. The piano part includes a 'mp' dynamic marking.

Figure 35, Puntos de respiración

Realizaremos una ligadura desde el compás 9 hasta el primer tiempo del compás 13, lo que quiere decir que la respiración final del compás 8 deberá abastecernos para esto. Antes del segundo tiempo del compás 13 haremos una breve pausa para volver a respirar, esta será muy rápida ya que la siguiente frase que abordaremos es corta.

The image shows two systems of musical notation for a vocal line and piano accompaniment. The first system covers measures 9 to 13. A blue dashed line with a bracket labeled 'f.b.' spans from the end of measure 8 to the beginning of measure 13. A red bracket is placed above the first measure of the second system. The lyrics are: 'I feel pret - ty and wit - ty and bright! And I com - That the cit - y should give me its key. A com - pit - y an - y girl who is - n't me to rit - tee should be ce - gan - ized to hon - or'. A note at the bottom reads: '*Originally an ensemble number, adapted here as a solo'.

Figure 36, Puntos de respiración

En el compás 15 tenemos un silencio en el primer tiempo que nos permite tomar aire para la siguiente frase que también va ligada desde el compás 15 hasta el primer tiempo del compás 20.

La sección **A'** será abordada de la misma forma que la sección **A** en cuestión de respiración.

En la sección **B** se presenta el contraste con las partes anteriores; aquí tenemos las comas de respiración implícitas en los silencios. Sin embargo, es necesario observar que las comas marcadas en los compases 47, 48 y 49, no serán usadas como respiraciones, si no como pequeñas pausas para marcar el carácter presuntuoso de la frase y realizaremos una ligadura desde el 46 hasta el 52.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system features a vocal line with lyrics: "be? Such a pret - ty fac such a pret - ty". A red comma is placed above the first measure, and a red circle highlights the word "fac". A blue "f.b" marking is above the second measure. The piano accompaniment includes a "cresc." marking. The bottom system continues the vocal line with lyrics: "dres such a pret - ty smil such a pret - ty mo!". Red circles highlight the words "dres" and "smil". The piano accompaniment includes a "f" marking.

Figure 37, Puntos de respiración

Luego tenemos una reexposición de la sección **A** con variantes que se encuentran marcadas en las respiraciones de la partitura hasta el primer tiempo del compás 61. Aquí realizaremos una respiración rápida y continuaremos la siguiente frase hasta el primer tiempo del compás 63, en esta parte, al igual que en la anterior, respiraremos nuevamente para abordar la última frase, aunque no esté marcada.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system features a vocal line with lyrics: "Feel like run-ning and danc-ing for joy For I'm". A red circle highlights the word "joy", and a red comma is placed above the end of the phrase. The piano accompaniment includes a "mf" marking. The middle system continues the vocal line with lyrics: "loved by a pret - ty won - der - ful boy!". A blue circle highlights the word "loved", and a blue comma is placed above the end of the phrase. The piano accompaniment includes a "f" marking and a "ff" marking. The bottom system features a vocal line with lyrics: "I feel". A red "A" is placed above the first measure. The piano accompaniment includes a "mp" marking and a "ff" marking.

Figure 38, Puntos de respiración

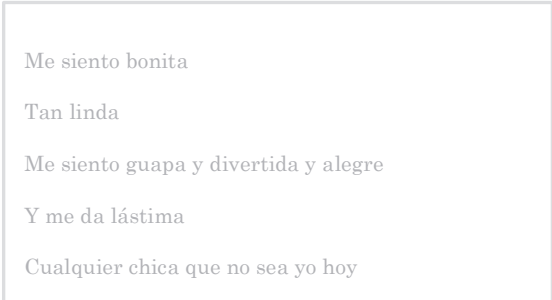
En estas últimas dos respiraciones una se encuentra marcada en la partitura y la otra es una respiración sugerida, necesaria para afirmar el carácter y cimentar la emoción del punto culminante.

2.12 Planos emocionales

Ha sido necesario realizar la traducción del idioma original al español para una mejor comprensión del texto. El análisis que se mostrará a continuación tiene como referencia lo propuesto en el libro “¿Cómo escribir canciones?” de Rothman A.M.

2.12.1 Destinatario de la acción

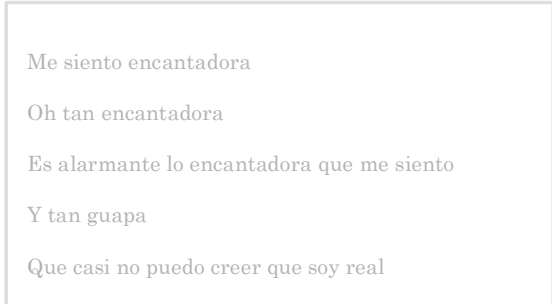
En esta escena los destinatarios inmediatos son sus amigas presentes, quienes escuchan todo el monólogo y de forma sutil, también es María destinataria de sus palabras, pues se habla así misma.



Me siento bonita
Tan linda
Me siento guapa y divertida y alegre
Y me da lástima
Cualquier chica que no sea yo hoy

A

Figure 39, Texto sección A



Me siento encantadora
Oh tan encantadora
Es alarmante lo encantadora que me siento
Y tan guapa
Que casi no puedo creer que soy real

A'

Figure 40, Texto sección A'

2.12.1.1. Narración directa

En estas líneas ella cambia la manera de narrar y la direcciona a hacia una tercera persona, es decir, les dice a sus amigas presentes que se percaten de lo bonita que es.

¿Véis a la chica guapa en ese espejo?
 ¿Quién puede ser esa chica tan atractiva?
 Qué cara tan bonita
 Qué vestido tan bonito
 Qué sonrisa tan bonita
 ¡Qué bonita soy!

B

Figure 41, Texto sección B

2.12.1.2. Primera persona

Estas estrofas están dedicadas a sí misma, como un pensamiento en voz alta. Es aquí donde es evidente la fuente de la actitud de María; en estas líneas ella es clara al decir el motivo por el cual se siente hermosa ¡Tony! Ella lo describe como un chico maravilloso.

Me siento sensacional
 Y fascinante
 Con ganas de correr
 Y bailar de alegría
 Porque yo soy amada
 Por un chico absolutamente maravilloso

A Reexposición

Figure 42, Texto sección A

2.13. Tips técnicos

Al iniciar el estudio de la partitura se recomienda analizar cuáles son las secciones que representan mayor dificultad para el intérprete.

En las secciones donde tenemos melismas, recomendamos que su estudio sea a un tiempo lento, cantando cada una de las notas, de esta forma las tendremos asimiladas para no perder ninguna de ellas cuando se cante a tiempo real.

Si las notas altas como E o F representan una dificultad, recomendamos un ejercicio básico que es repasar una escala que inicie en C central y que finalice en la nota que estemos estudiando. Es necesario repasar cantando desde una nota antes a la que necesitamos reforzar, por ejemplo, en el compás 66 tenemos un F y empezariamos cantado desde el E del compás 65. De esta forma memorizaremos el salto para luego ensamblarlo a la frase completa, esto lo podemos aplicar a cada una de las notas que nos generen dificultad.

Mientras estudiamos podemos realizar los ejercicios de soporte llevando hacia abajo el cuerpo, es decir hacer una sentadilla cuando nos dirijamos hacia notas altas. Algunos gestos faciales como levantar las cejas también ayudan a generar un recuerdo de la memoria muscular.

Revisando cuidadosamente la sección **A** encontraremos que la forma en que se mueve la melodía es repetitiva. Aunque las alturas varían y la forma de moverse se mantiene.

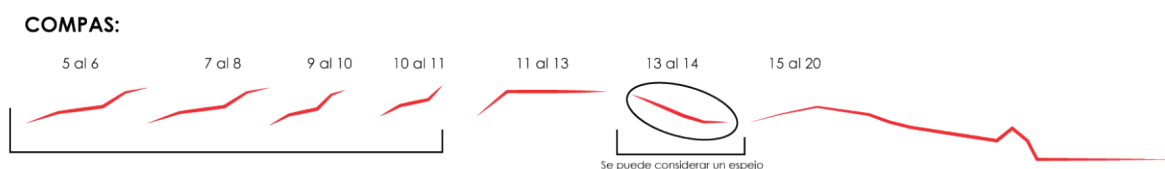


Figure 43, Perfil melódico

La imagen muestra el movimiento de las notas en los primeros compases de graves a agudos, con una diferencia desde el 13 al 14 donde podemos decir que se presenta un espejo, ya que las notas viajan de agudos a graves, pero la forma rítmica es la misma (dos negras, dos corcheas y una blanca); todas estas pequeñas secciones están separadas por pausas y marcadas en la partitura como silencios, otras por comas de respiración y algunas están implícitas en la intensidad de las frases. Por ejemplo, en la sección **A**, María empieza el tema

contando sus emociones y los silencios al inicio de cada oración ayudan a marcar el carácter un tanto presuntuoso y de asombro.

Lo que ocurre desde el compás 12 hasta el 20, deja notar la seguridad de María reforzada por la nota más alta de esta sección y el melisma en el compás 17.

Esta misma forma se repite en **A'** con la diferencia de que las alturas varían como mencionamos antes, pero la gráfica es exactamente igual.

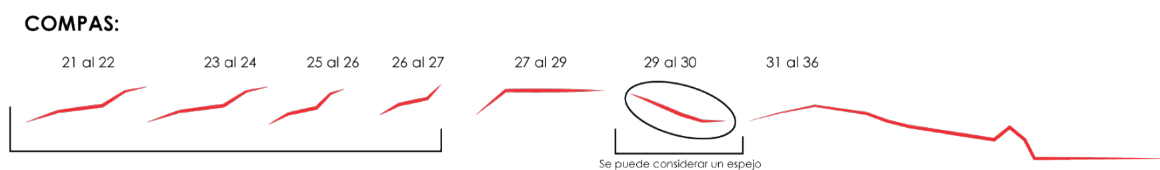


Figure 44, Perfil melódico

Una vez revisadas estas características, es necesario aclarar que se debe interpretar cada frase con la intención que demande el texto.

En los compases de 5 al 20 debemos entrar en el papel de una persona con autoestima alta y personalidad un poco juguetona, además, exagerar un poco la pronunciación puede facilitar la proyección del sentimiento de seguridad.

Esta misma idea debemos ir la acrecentando en los siguientes compases hasta el 38, que es donde la personalidad de María se vuelve por completo vanidosa.

"See the pretty girl!" estos cinco "D" son la puerta de entrada a esta sección explosiva, por lo que deben estar bien ubicados, si la "S" de "See" nos produce cierta inseguridad por el obvio sonido de escape de aire, la pronunciaremos rápidamente para ubicarnos en la "ee" que en este caso suena como "i", entonces habremos colocado la primera nota y el sonido logrará el brillo adecuado para expresar la emoción del texto sin perder la consonante inicial.

Desde este punto en adelante debemos sostener la idea de una personalidad vanidosa y cada vez que encontremos una nota larga debe ser aprovechada para marcar el ánimo

efusivo. Sostendremos la vocal de la nota estudiada con una "i", esto también aplica para las notas altas que no estemos alcanzado, insistimos en esta vocal porque el lugar donde se ubica es de forma natural brillante y esto es justo lo que necesitamos en la parte final la obra. Cuando hayamos logrado que esas notas largas brillen transmitiendo la emoción de María, debemos regresar a practicar con la vocal que corresponda en el texto original.

Para apropiarnos de la identidad de María debemos pensar como ella, soñar como ella y sentir como ella durante el tiempo que vayamos a interpretarla, esto quiere decir que todo el lapso que le dediquemos al entrenamiento, debemos estar empapándonos de su forma de pensar y ser. La técnica vocal y la apropiación del personaje deben desarrollarse a la par para lograr una buena interpretación y que llegue espectador como lo deseaba el compositor.

2.14 Propuesta “Somewhere”

Empezaremos esta sección empleando los mismos parámetros usados en “I feel pretty”, las comas de color rojo marcadas en la partitura son necesarias para fijar el carácter del tema y aquellas que no están marcadas, se encuentran presentes en los silencios. Las observaciones de color violeta son las propuestas de fraseo y puntos de respiración necesarios.

The image shows a musical score for a song. The first system is labeled 'A' in red. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "There's a place for us, Some-where a place for us." Red commas and dashed lines indicate breath marks at the end of the phrases. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics: "Peace and quiet... and op - en air ... wait for us ... some-where. ...". Purple dashed lines and commas indicate breath marks at the end of the phrases. The piano accompaniment continues with a triplet of eighth notes in the right hand.

Figure 45, Puntos de respiración 1

En la sección **A** en el compás 2 y 4 encontramos una coma y un silencio al finalizar la frase, lo que nos deja muy claro el lugar de la respiración, esta forma se repite durante todo el tema por lo que es necesario interiorizarla.

En el compás 7 hemos marcado dos comas de color violeta, ya que no se encuentran impresas en la partitura, sin embargo, están presentes en el sentido de la interpretación de la frase.

The image displays a musical score for the song "There's a Time for Us" in B-flat major, 4/4 time. It is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *rit.*, as well as performance instructions like *cresc.* and *rit.*. Red question marks are placed above the vocal line at the end of phrases to indicate breath marks. Blue dashed lines connect these marks across systems. The lyrics are: "There's a time for us, Some-day a time for us, Time to-gether with time to spare, Time to learn, time to care, Some-day, some-where We'll find a new way of liv-ing, We'll find a way of for-giv-ing, some-where." The score is labeled with "A'" and "B'" at the beginning of the first and second systems, respectively.

Figure 46, Puntos de respiración 2

En la sección **A'** desde el compás 11 hasta el 19 las comas de respiración se encuentran marcadas claramente en la partitura; desde el 20 al 22 tenemos una sola frase sin interrupción, es decir, que la respiración realizada al final del compás 19 debe de abastecernos para abarcar los siguiente tres compases. De la misma forma se ejecutará el compás 23 y 24 con una sola respiración.

A' REEXPOSICIÓN

There's a place for us, A time and place for us.

Hold my hand and we're half - way there. Hold my hand and I'll

take you there, some-how, some-day, some-where.

some - where.

CODA

Figure 47, Puntos de respiración 3

En la sección final de la reexposición, la forma de las frases y la marcación de las respiraciones son similares a la sección **A'**, cada coma está expuesta en la partitura. Al finalizar el compás 37 realizaremos una última respiración para ejecutar la frase final.

2.15. Planos emocionales

Realizaremos el análisis de la traducción de la letra con la referencia antes mencionada de Rothman A.M.

2.15.1. Destinatario de la acción

En esta escena el destinatario inmediato es Tony y a la vez María, ya que en muchas ocasiones se habla a sí misma.

Hay un lugar para nosotros
 En alguna parte un lugar para nosotros
 La paz y la tranquilidad y el aire libre
 Nos espera, En alguna parte

A

Figure 48, Texto sección A

Hay un tiempo para nosotros
 Algún día un tiempo para nosotros
 Tiempo juntos
 Con tiempo de sobra
 Tiempo de buscar
 Tiempo al cuidado de
 Algún día,

A'

Figure 49, Texto sección A

2.15.2. Primera Persona

María habla sobre sus deseos y sentimientos.

En algún lugar
 Encontraremos una nueva forma de vida
 Encontraremos una manera de perdonar
 En algún lugar

B

Figure 50, Texto sección B

2.15.3. Narración directa

María se dirige a Tony y de cierta forma hacia ella misma.

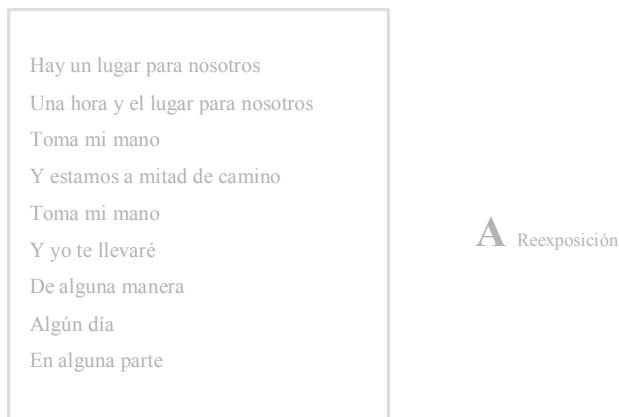


Figure 51, Texto sección A Reexposición

2.16 Tips técnicos:

De la misma manera que en el tema anterior, iniciaremos analizando las secciones que representan mayor dificultad para el intérprete, revisaremos cuales son las notas más altas y las graves. En esta obra se encuentran melismas y escalas que se recomienda estudiar por separado, para definir cada una de las alteraciones marcadas. Por ejemplo, las escalas del compás del 7 al 8, las del 22 al 25 y todas las similares a estas.

Es necesario revisar los saltos de intervalo extensos, como el final del compás 16 donde tenemos una quinta aumentada que va desde un Eb al C; este tipo de saltos son recurrentes en toda obra por lo que dedicarles una práctica especial es necesario.

Durante la práctica se debe procurar ubicar el sonido adelante, sobre todo en las notas graves si resulta complicado, se puede iniciar la práctica cantando la vocal “i” con una nota cómoda y luego ubicar la nota grave en el mismo lugar, esto es para lograr el brillo necesario. En este caso los gestos faciales que funcionan para ayudar a la memoria muscular pueden ser un pequeño gesto como el levantamiento de pómulos simulando una sonrisa, pero solo durante

el entrenamiento y así mismo una vez logrado el objetivo, se deben ir abandonando para el momento de la presentación, pues no es estético visualmente.

Analizando la sección **A** vemos que tenemos el constante uso de escalas que van de graves a agudos y descienden nuevamente a graves y en otros casos de agudos a graves, esto se repite en todo el tema. También encontramos saltos extensos y el uso de grados conjuntos ascendentes y descendentes.

La forma rítmica en el compás 10 (corchea y una negra con punto ligada a una blanca) se presenta también en el compás 19, 20, 35 y 36 en forma de un espejo con respecto a la tesitura; en el primer caso descendente, ayuda a marcar el carácter melancólico a diferencia de los cuatro últimos donde la tesitura va en forma ascendente, lo que acentúa la idea de esperanza. Un detalle interesante es que la forma en la que se mueven las notas del compás del 5 al 8, del 13 al 16 y del 29 al 32 también se encuentran desde el 33 al 34 pero reducidas en número de compases.

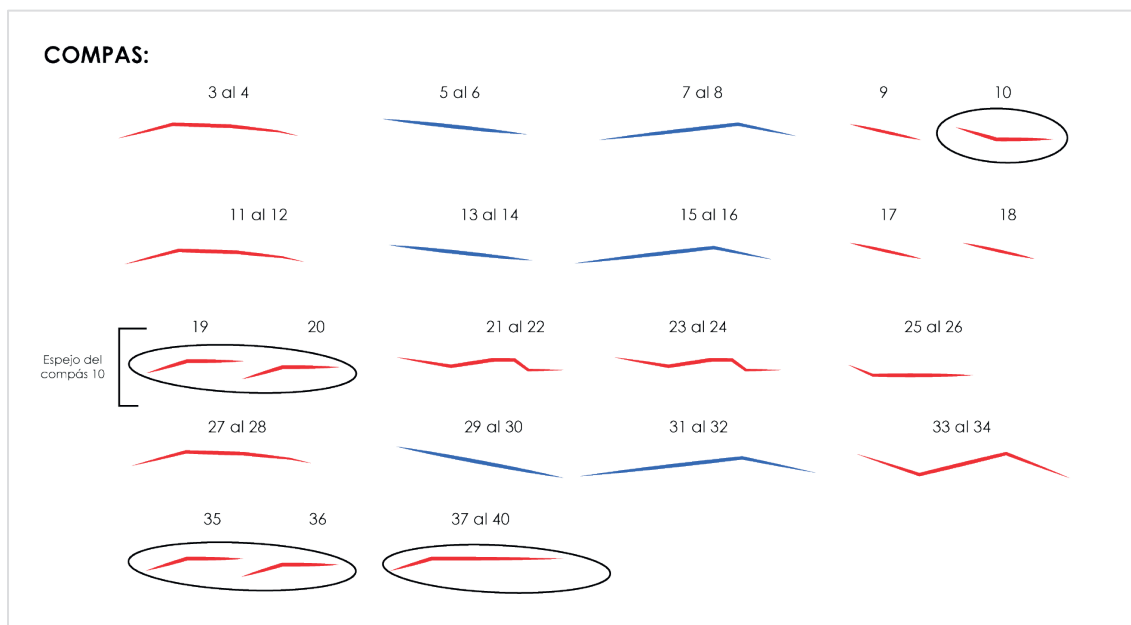


Figure 52, Perfil melódico

La sección B cuenta con los mismos parámetros, pero con el pequeño detalle de que las escalas están ligadas a los saltos como en los compases del 21 al 22 y del 23 al 24, teniendo en cuenta esto, debemos considerar que la obra va cambiando de carácter.

Partiendo desde este punto, el sentimiento de esperanza debe notarse más marcado, basándose en los crescendos, decrescendos y en el ascenso de las notas con tendencia al forte en parte final.

Conclusiones

El lugar de procedencia la cultura, los años de antigüedad, sus afluentes, forman parte de la cosmovisión, conocimiento de un género y también su evolución. Mediante el estudio de investigación se logró realizar una exposición consecuente, de la que se apropió para proponer una versión del personaje.

Independientemente del campo situacional, sea la interpretación de un personaje actuando y cantando o el hecho de transmitir un sentimiento a través de una letra o melodía, es primordial tomar en cuenta que la idea base del compositor debe estar presente siempre.

Durante el estudio se revisó la forma de los temas y en ambos se encontraron estructuras bipartitas (**A,A'**, **B,A**), que cuentan con secciones simétricas y asimétricas con respecto a número de compases.

También fue más notorio como la dinámica de las notas ha sido directamente proporcional a las emociones que debía transmitir el intérprete, es decir, en *forte* en su mayoría eran más agudas y el *piano* se hacía presente para los graves. Se evidenció que la forma del movimiento de la melodía para ambos temas es repetitiva en la estructura de sus frases y rítmica (esta última con pequeñas variaciones), también se mostró la existencia de espejos en cuestión de la altura de las notas.

The image displays a musical score for the song "Somewhere". It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into several sections with specific measure callouts:

- Compás 10:** A callout box highlights the vocal line for the lyrics "some - where. _" and the corresponding piano accompaniment.
- Compás 19 and 20:** These measures are circled in red. The lyrics are "Some-day, _" and "some- where _".
- Compás 35:** A section starting with a forte (*f*) dynamic. It includes guitar chord diagrams for Bbm, Gb, C5, and Abm. The lyrics "take you there, some - how, _ some - day, _ some - where. _" are present. The first ending (1.) is marked with Eb and Eb7 chords.
- Compás 10 (2. ending):** A second ending section starting with a piano (*p*) dynamic, marked *rall.* and *pp*. It includes guitar chord diagrams for Ab and Eb. The lyrics "some where." are present.

Figure 53, espejos "Somewhere"

The image displays a musical score for the song "I feel pretty". It features a vocal line for MARIA and a piano accompaniment. The score is divided into several measures, with specific measures highlighted in red boxes. Measure 5 is the first highlighted measure, showing the vocal line starting with "I feel pretty, pretty, pretty, pretty." and the piano accompaniment. Below it, measures 13 and 14 are shown, with lyrics "And I am com - pit - y mit - tee". To the right, measures 29 and 30 are shown, with lyrics "And so pret - ty, And so pret - ty,". The piano accompaniment includes dynamic markings like *mp* and *f*.

Figure 54, espejos "I feel pretty"

En el tema "Somewhere" observamos que en cada una de las oraciones textuales, la melodía siempre va en descenso, en la mayoría de los casos usando la forma rítmica, negra con punto, corchea y blanca, la misma que se repite 13 veces durante toda la obra; con excepción de los compases 19 y 20 de la zona climax en la sección B y los compases finales en los cuales va en ascenso, donde se invierte la forma y se produce la variante rítmica corchea, negra con punto ligada a una blanca; cabe indicar que esta última también es usada 4 veces para realizar descensos melódicos.

Por otro lado "I feel pretty" empieza mostrando el motivo rítmico de la sección B (4 corcheas) en la introducción del piano en el compás 2 y 4. Luego notamos que en cada punto de reposo la armonía del piano resalta este motivo nuevamente, lo que puede producir una asimilación de manera anticipada de la sección B y a hasta provocar que el espectador perciba la melodía

como si fuera algo antes conocido. A diferencia de “Somewhere” en esta obra la mayoría de las oraciones tienen una melodía que realiza ascensos incluyendo la f.b de la sección B donde en cada compás las notas suben uno o medio tono hasta llegar al E.

El realizar este tipo de análisis estructural ayudarán a resolver dificultades que suelen presentarse en el campo práctico, por ejemplo, una vez estudiado un intervalo complicado, será más fácil asimilar la próxima sección, que quizá contiene el mismo intervalo, pero en otra altura. O el hecho de tener presente que el piano anticipa la sección clímax ayuda al intérprete a llegar a este punto de una forma más segura.

Tener un conocimiento claro que los descensos en la melodía se repiten constantemente facilitará cuidar las notas graves y darles el brillo adecuado; por otro lado, en aquellas melodías que realizan ascensos, vamos a tener conciencia de que al final de cada oración textual cantaremos una nota alta y podemos aplicar de forma dinámica el ejercicio de la sentadilla durante el entrenamiento.

Es importante tener claro el significado del texto y conocimiento de toda la obra, de esa manera poder ubicarnos en tiempo y espacio, así llegaremos a un mejor análisis y comprensión de la psicología del personaje a interpretar.

En cuanto a este tipo de estudio práctico técnico vocal, se sugiere no limitar la prueba en uno mismo si no extenderlo en otros colegas, para corroborar la funcionalidad de los ejercicios y propuestas ya mencionados, de esa manera cada participante puede aportar con su experiencia, logrando crear un concepto más amplio sobre las diversas formas de reacción y capacidades anatómicas y pulmonares; llegando a la conclusión que en la práctica de una partitura podemos desarrollar nuevas propuestas de fraseos y respiraciones, a la vez presionará al practicante a buscar soluciones y reconocer otras técnicas que le permitan obtener una mayor eficacia en su interpretación.

Referencias

Allain, P., & Harvie, J. (2014). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge .

Archive, I. (2014). *Cumulative Broadway Grosses by Show*.

<https://web.archive.org/web/20140111204548/http://www2.broadwayworld.com/grossescumulative.cfm?sortby=totaltotalGross&orderby=desc>.

Bargainnier, E. F. (1989). "*W. S. Gilbert and American Musical Theatre*". Estados Unidos : Imprenta Popular .

Berman, E. (2017). *Time*. Obtenido de <https://time.com/4766623/broadway-groundhog-dog/>

Bianco, R. (2013). *Usa Today*. Obtenido de Sound of Music:

<https://www.usatoday.com/story/life/tv/2013/12/05/nbc-the-sound-of-music-bianco-review/3879119/>

Blank, M. C. (2011). Broadway Rush, Lottery and Standing Room Only Policies. Play Bill

Bond, J. (2012). *gsarchive.net*. Obtenido de Introducción a The Life and Reminiscences:

<https://www.gsarchive.net/books/bond/intro.html>

Bordman, G. (1985). *The Musical Quarterly*, 4.

Buelow, G. J. (2004). *A history of baroque music*. . Indiana: Indiana University Press.

Burnand, F. (1880). *Musical from the Gaiety Theatre*. United States: Theatre Arts Press.

Castellanos, T. A. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telondofondo revista de teoría y crítica teatral*.

Chan, C. (2005). *South China Morning Post*. Obtenido de

<https://www.scmp.com/article/497047/musical-cacophony-refined-techniques>

Cote, D. (2015). *Hamilton*. Obtenido de <https://www.timeout.com/>:

<https://www.timeout.com/newyork/theater/hamilton-1>

esacademic.com. (2010). *esacademic.com*. Obtenido de

https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/875830#D.C3.A9cada_de_los_70

Everett, W. A. (2002). *Cambridge companions to music*. Reino Unidos : Cambridge University Press.

Gillan, D. (2007). *Stage beauty*. Obtenido de <http://www.stagebeauty.net/th-frames.html?http&&www.stagebeauty.net/th-longr.html>

Gioia, M. (2015). *Playbill*. Obtenido de It's Revving Up:

<https://www.playbill.com/news/article/its-revving-up-the-next-generation-of-female-songwriters-share-their-hopes-for-the-future-355460>

Gordon, C. (2014). *Variety*. Obtenido de <https://variety.com/2014/legit/news/here-lies-love-great-comet-shatter-records-in-lortel-nominations-1201151316/>

Gordon, J. S. (1993). *American Heritage.com*. Obtenido de

https://web.archive.org/web/20100804175330/http://www.americanheritage.com/articles/magazine/ah/1993/1/1993_1_58.shtml

Kaye, K. (2012). *Broadway.com* . Obtenido de

<https://www.broadway.com/buzz/152360/broadwaycom-at-10-the-10-biggest-broadway-trends-of-the-decade/>

Kenrick, J. (2000). *Scribd*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/450883406/Como-se-hacen-los-musicales-de-Broadway-Por-John-Kenrick>

Kenrick, J. (2003). *Musicals101.com*. Obtenido de A Capsule History:

<http://www.musicals101.com/stagecap.htm>

Kenrick, J. (2014). *Musical101.com*. Obtenido de

<http://www.musicals101.com/2000film.htm#Chicago>

Kenrick, J. (2014). *Musicals 101.com*. Obtenido de

<http://www.musicals101.com/1980film.htm>

Kenrick, J. (2014). *musicals101.com*. Obtenido de "The 1970s: Big Names, Mixed Results":

<http://www.musicals101.com/1970film.htm>

- Kenrick, J. (2015). *Musicals 101.com*. Obtenido de History of The Musical Stage:
<http://www.musicals101.com/1930bway3.htm>
- Lamb, A. (1986). *American Music* , 34 - 39.
- Lord, S. (2003). *Music from the Age of Shakespeare: A Cultural History*. Westport, Estados Unidos, Estados Unidos : Greenwood.
- Lubbock, M. (1957). *The Musical Times*. Reino Unido: Musical Times Publications Ltd.
- M, R. A. (2015). *¿Como escribir canciones?* Argentina: www.escribircanciones.com.ar.
- Pérez, A. C. (25 de Abril de 2014). *slideshare* . Obtenido de
https://es2.slideshare.net/MariaCriss6/los-musicales-33941543?from_action=save
- Prizes, T. P. (1994). *The Pulitzer Prizes* . Obtenido de <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/260>
- PromociónMusical.es. (2010). *PromociónMusical.es*. Obtenido de
https://promocionmusical.es/teatro-musical#_Desde_los_anos_1850_hasta_los_1880s
- Rodríguez, R. P. (2006). Aproximación a la Cuestión de la Semanticidad del Signo Musical en el Teatro Contemporáneo. *Revista de Filología Romántica*.
- Rothman.A.M. (2015). *¿Como escribir canciones?* Argentina.
- Roush, M. (2009). *TVGuide.com*. Obtenido de <https://www.tvguide.com/roush/exclusive-look-joss-9886.aspx/>
- Simeone, N. (2009). *Leonard Bernstein: West Side Story*. New York : Routledge.
- Sondheim, S. (1981 - 2011). *Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011) with Attendant Comments, Amplifications, Dogmas, Harangues, Digressions, Anecdotes and Miscellany*. New York : Alfred A. Knopf. (s.f.).
- Swartz's, M. (2000). *Oz Before the Rainbow*. Washington: Prensa de la Universidad Johns Hopkins.
- Wollman, E. (1978). *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical*. THE UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS.
- Woolford, J. (2012). *How Musicals Work* . Reino Unido : Nick Hern Books.

Zhou, X. (2011). *bjreview.com*. Obtenido de http://www.bjreview.com.cn/e-mail/2011-09/13/content_390051.htm

Zoglin, R. (2013). *Time*. Obtenido de <https://entertainment.time.com/2013/05/20/natasha-imelda-and-the-great-immersion-of-2013/>