



CUADERNO DE 2 CORO E.P.

NOMBRE: _____ APELLIDOS: _____

CURSO: _____

ÍNDICE	PÁGINA
Barroco	1-18
Música para cantar	2-3
La improvisación	4-5
<i>“Lamento de la Ninfa”, C. Monteverdi</i>	6-11
<i>“Jesu meine freude”, Johann Sebastian Bach.</i>	12-13
<i>“Lascia ch'io pianga”, G. Friedrich Händel.</i>	14-15
<i>“Joy to the world”, G. Friedrich Händel .</i>	16
<i>“Gloria”, A. Vivaldi</i>	17
Clasicismo	18-36
La Música vocal en el Clasicismo	20
Oratorio, Pasión y Cantata	21-22
<i>“Due pupille amabili”, W. A. Mozart.</i>	23-25
<i>“Ah se intorno”, Christoph W. Gluck.</i>	26-28
El mito de Orfeo en la música	29
El “Orfeo ed Euridice” de Gluck.	30-32
<i>“Confitebor tibi domine”, Antoni Soler.</i>	33-36
Romanticismo	37-54
La música como medio de expresión	38
La voz al servicio del texto	39-41
<i>“Entflieh mit mir”, F. Mendelsohn.</i>	42-43
<i>“Abendlich”, Mendelsohn, Fanny.</i>	44-46
<i>“Coro de peregrinos”, R. Wagner.</i>	47-50

“Abendlied”, Josef Rheinberger.	51-54
Siglo XX	55-76
“Pompa y Circunstacia”, Edward Elgar.	56-58
“Exultate Deo~ Psalme 8”º, Francis Poulenc.	59-62
“Carmina Burana”, Carl Orff.	63-66
“Horatii Carmen”, Zoltán Kodaly.	67-71
“Agnus Dei”, Samuel Barber.	72-75
“Immortal Bach”, Knut Nystedt.	76
“Blue Moon”	77-86
“Only Yo”u	87-89
“Blue Christmas”, Billy Hayes & Jay Johnson.	90-92
Pronunciación	93
Fichas de análisis musical	94-103
Ejercicios de calentamiento vocal	104-116
Pentagramas	117-120
Hojas de libreta	121-124

Barroco



Imagen de la película *Farrisevi* (1994), de G. Corbiau, basada en la vida del famoso cantante castrato italiano del mismo nombre.

1. Música para cantar

El Barroco busca la intensidad emocional y el dramatismo, y para ello se vale de la **ornamentación** y el **contraste** de texturas, intensidades, timbres, dinámicas y tempos. En contraposición al orden y equilibrio renacentistas, las obras vocales del Barroco tienen un tempo marcado y una armonía con mayor inclusión de disonancias.

En el Barroco también se consolida el concepto de jerarquía de las voces y se centra la atención musical y la expresión en la voz superior o aguda, que interpreta la melodía principal y cobra protagonismo, mientras que las voces más graves conducen la armonía. Este esquema jerárquico se denomina **melodía acompañada**.



«Ombra mai fu», de la ópera *Xerxes*, de Händel. Observa en la parte superior la melodía del cantante. En la partitura inferior, el bajo sustenta la armonía de los acordes del acompañamiento.

Las voces agudas suelen ser cantadas por niños que todavía no han experimentado el cambio de voz o por falsetistas, pero las voces más apreciadas son las de los **castrati**: hombres que conservan la tesitura aguda de la voz de un niño. Los castrati eran las grandes estrellas del escenario, los «divos». Sus voces, dulces y potentes, sus increíbles tesituras, y su asombrosa técnica, adquirida tras años de estudio, provocaban la admiración del público.

Después de la subordinación a las voces que los instrumentos tuvieron durante el Renacimiento, con la orquesta barroca adquieren mayor importancia y desempeñan un papel fundamental. Los géneros vocales más destacados del Barroco son para cantantes solistas, coro y orquesta: la ópera, el oratorio, la pasión y la cantata.

1.1 La ópera barroca

Alrededor de 1600, en Florencia, se intenta revivir la tragedia griega clásica, gran parte de la cual era cantada. Así nace la ópera. Uno de los primeros compositores de ópera fue el italiano Claudio Monteverdi, cuyas óperas aún se representan regularmente en la actualidad.






La ópera (del italiano *opera*, «obra») es un género musical escénico, que parte de un texto o libreto de carácter profano. Es el espectáculo favorito del Barroco y seguirá siendo durante cuatro siglos uno de los géneros más populares, gracias a la unión de las artes que participan: música, literatura, ballet, artes plásticas, maquillaje, vestuario, etc.



Puesto que la ópera barroca surgió de un intento de poseer al día de la tragedia griega, adoptó varias características de la tragedia griega: temas mitológicos, destinos inexorables y desenlaces fatales, entre otras.



La ópera consta de los siguientes elementos:

-  • **obertura:** pieza orquestal que inicia el espectáculo. Las partes orquestales refuerzan la intención dramática de la obra.
-  • **recitativos:** tipo de canto declamado que sigue las inflexiones del texto. Permite que avance el desarrollo de la acción o argumento.
-  • **arias y duetos:** composiciones vocales de carácter melódico y lírico, con acompañamiento instrumental. La acción se detiene y el personaje (o personajes) expresa un sentimiento mediante el canto.
-  • **coro:** pieza polifónica interpretada por un grupo de cantantes.
-  • **ballet:** pieza instrumental compuesta para ser bailada. Era una tradición en las óperas francesas.



«Da tempeste il legno infranto», aria de la ópera *Giulio Cesare*, de G. F. Händel

Giulio Cesare in Egitto es una de las óperas barrocas más representadas. Fue compuesta por el compositor George Friedrich Händel, que nació en Alemania pero se estableció y triunfó en Londres. Esta ópera sería, estilo de ópera noble con predominio del aria *da capo* que solía tratar un tema clásico, consta de tres actos. La trama es una historia de guerra y amor en Alejandría, en el año 48 a. C. y narra el encuentro del legendario militar con Cleopatra. César ha derrotado a su rival Pompeyo, quien ha huido a Egipto, imperio regentado por Ptolomeo y su hermana Cleopatra.

«Da tempeste» es un *aria da capo* («desde el principio», en italiano), en tres secciones, llamada así porque la tercera sección es una repetición de la primera y el compositor indicaba *da capo* al final de la segunda. En la tercera parte, se esperaba del cantante que improvisase variaciones y ornamentos sobre la melodía. Esta aria tiene lugar en el tercer acto. Ptolomeo sale victorioso de una batalla entre sus fuerzas y las de Cleopatra; ahora ella es prisionera de su hermano y se lamenta de su destino («Piangerò»). César irrumpe en sus aposentos con sus soldados para liberarla. Él sale para retornar al campo de batalla, mientras ella se regocija por su repentino cambio de suerte («Da tempeste»). La ópera finaliza cuando César proclama su amor por Cleopatra y la coloca en el trono. La ópera se estrenó en Londres, en 1724, con excelente acogida de público y crítica, y es una buena muestra de la maestría de Händel en la composición para voz y orquesta.

*Da tempeste il legno infranto,
se poi salvo giunge in porto,
non sa più che desiar.*

*Così il cor tra pena e pianto,
or che trova il suo conforto,
torna l'anima a bear.*

Cuando el barco, roto por las tormentas,
se pone a salvo luego en el puerto,
no puede desear nada más.

Así, el corazón, luego de penas y llanto,
una vez que ha hallado consuelo,
está fuera de sí de gozo.



actividades

- Escucha la tesitura de la voz de la solista femenina, ¿es soprano o contralto?
- ¿Qué formación barroca acompaña a la solista?

- a orquesta de cuerda frotada (violín, viola, violonchelo y contrabajo) con clave y viento.
- b consort de viento

1. La improvisación

La improvisación musical es la composición musical espontánea. A lo largo de la historia, mucha música se ha originado mediante la improvisación, y algunos géneros, como las ragas hindúes o el jazz, la emplean como método fundamental de creación.



Muchos de los grandes compositores de la historia fueron grandes improvisadores, como Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Chopin o Liszt. Los conciertos del Clasicismo y el Romanticismo, por ejemplo, tenían una *cadenza*, un momento en que la orquesta dejaba al solista un tiempo libre para la improvisación. Escucha un fragmento de la *cadenza* que Beethoven dejó escrita para su *Concierto para piano n.º 4*.

1.1 El bajo cifrado

Aunque nos parezca que en la música culta siempre se ha tocado únicamente lo que estaba escrito, no ha sido así. La improvisación ha jugado en todas las épocas un papel muy importante. En el Barroco, por ejemplo, el compositor dejaba a cargo del intérprete la realización de la armonía (voces intermedias y acordes), y solía escribir solamente la melodía y el bajo. La parte del bajo se tocaba de forma continua a lo largo de la pieza y proporcionaba la estructura armónica de la misma. Por eso se le llamaba **bajo continuo**. La línea de bajo podía acompañarse de unos números, que indicaban los acordes. A este sistema se le denomina **bajo cifrado**.

El bajo cifrado consiste en escribir debajo de las notas del bajo los números que corresponden a los intervalos que se forman a partir de esa nota del bajo. Si no tiene ningún número, el acorde es tríada y está en estado fundamental. Fíjate en los números que designan a cuatro clases de acordes.



Observa los compases finales de la partitura de la *Sonata de cámara n.º 1* de G.F. Händel, en la que solo escribió la línea melódica y el bajo cifrado, y la realización del bajo cifrado de Max Schneider.



En las obras con bajo cifrado del Barroco, lo más frecuente es que la línea de bajo fuese tocada por un instrumento melódico de tessitura baja (viola de gamba, violonchelo, fagot, etc.), mientras que otro instrumento polifónico, como el clave o el laúd, tocaba los acordes.

III actividades

1. Escribe las notas que faltan teniendo en cuenta el cifrado de cada acorde. Recuerda que los intervallos de las notas tienen que corresponder a los números del bajo.



6
3



6
4

2. Escribe las notas que faltan en el siguiente bajo cifrado.



7
5
3

6
3

6
3

6
4

7
5
3

3. Escoge el cifrado que corresponde a cada acorde entre los dos propuestos. Recuerda que los números tienen que corresponder a los intervallos que forman las notas con el bajo.



a 7
5
3

b 6
3



a 7
5
3

b 6
4

4. Termina de escribir el cifrado del bajo. Recuerda que los números tienen que corresponder a los intervallos que forman las notas con el bajo y que los acordes triadas en estado fundamental no llevan cifrado.



7
4

6
7

6
7

7
5
3

Amor

A 4 voci: Canto, doi Tenori e Basso

LAMENTO DELLA NINFA

Canto *p*
A - mor A -

Tenore primo *pp*
le tre parti cantino piano
Di - ce - a

Tenore secondo *pp*
Di - ce - a

Basso *pp*
Di - ce - a

(Lento, in due)

pp

5

- mor A - mor A - mor do - ve

il ciel mi - rando il piè fer - mò

(4) il ciel mi - rando il piè fer - mò

il ciel mi - rando il piè fer - mò

9

dov'è la fe' ch'el tra-di - tor ch'el tra-di - tor giu - rò *pp*

mi - se - rel - la *pp*

mi - se - rel - la *pp*

mi - se - rel - la

mp

13

p

fa che ri - tor - ni il mio a - mor co - m'ei pur fu o o tu m'an -

pp

17

- ci - di ch'i - o non mi tor-men - ti più non mi tor-men - *pp*

mi - se - *pp*

mi - se - rel - la

(pp)

ti non mi tor-men-ti non mi tor-men-ti
 mi-se-rel-la ah più no no tanto gel sof-frir non
 -rel-la

pp

più no non vo' più che i so-spi-ri se non lon-tan lon-tan da me
 può
 ah mi-se-rel-la

f *p* *pp*

no no che i mar-ti-ri più non di-rammi non di-ram-mi af-
 ah mi-se-rel-la Ah mi-se-rel-la

pp

fe per ché di lui
 mi se rel la ah più no no
 mi se rel la ah più no no
 mi se rel la ah più no no

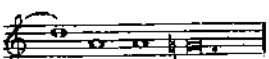
mi strug - go tut t'orgo - glio - so sta
 mi se rel - la mi se rel - la mi se rel - la
 mi se rel la ah più no

che si che si se'l fug-go an cor an cor mi pre ghe
 ah ah ah mi se rel la
 no tanto gel sof frir non può

-rà Se ci_glio ha più se_re_no co_lei co_ mi_se_rel_la ah
 mi_se_rel_la ah
 mi_se_rel_la ah
 mi_se_rel_la ah

-lei co_lei eh'el mio non è già non rinchiu_de in se_no A_mor si

bel_la fè si bel_la si bel_la fè
 1) mi_se_rella ah più no no tanto gel sof_frir non
 mi_se_rella ah più no no tanto gel sof_frir non
 mi_se_rella ah più no no tanto gel sof_frir non

1) Nell'Originale: 

Ne mai si dol - ci ba - ci mai mai mai mai *pp*
 può mi - se -
 può
 può

da quel - la *p* boc - ca havrai ne più so - a - vi ah ta - ci
 - rel - la
 mi - se - rel - la
 mi - se -

65
 ta - ci ta - ci ta - ci che trop - po il sa -
 mi - se - rel - la
 mi - se - rel - la
 rel - la mi - se - rel - la

Barroco

Con la música renacentista se había llegado a un uso muy importante de la textura contrapuntística cuya culminación podemos encontrarla (siempre refiriéndose a música coral) en los madrigales de Monteverdi, donde además la tonalidad se asienta totalmente; en cualquier canción o motete renacentista podemos encontrar el uso de escalas antiguas y, en las cadencias, las típicas sensibilizaciones tonales con el uso de la escala melódica o armónica.

Johann Sebastian Bach (mayor exponente del barroco alemán, 1685-1750), escribió obras para clave, para orquesta, además de grandes y pequeñas joyas corales: cantatas, oratorios, motetes y corales. Todas las Cantatas finalizan con un coral.

Los corales de Bach proceden de textos (algunos muy antiguos) de distintos autores.

Las melodías suelen ser cantus firmus muy antiguos.

Elaboraremos un coral similar a "*Jesu meine freude*" para acostumbrarnos al esquema armónico (normalmente los corales van, en su primera semifrase, a la dominante, a la tónica o a grados vecinos). Suelen terminar en la misma tónica cambiando el modo como en este caso.

Síntesis de "Jesu Meine freude"

Cantar con una sílaba sonora como la. Si alguna voz tiene dificultades se aconseja cambiar la sílaba.

First system of a four-part vocal setting. The staves are labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in G major (one sharp) and common time. The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The Alto part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a half note C4. The Bass part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a half note C3. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Second system of the four-part vocal setting, continuing from the first system. The Soprano part continues with quarter notes D5, E5, and a half note F5. The Alto part continues with quarter notes D4, E4, and a half note F4. The Tenor part continues with quarter notes D3, E3, and a half note F3. The Bass part continues with quarter notes D2, E2, and a half note F2. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Jesu meine freude ("Jesús mi alegría")

Johann Sebastian Bach

S
Gu - te Nacht, o We - sen, das die Welt er - le - sen!

A
Gu - te Nacht, o We - sen, das die Welt er - le - sen!

T
Gu - te Nacht, o We - sen, das die Welt er - le - sen!

B
Gu - te Nacht, o We - sen, das die Welt er - le - sen!

I II V I I II V

S
5 mir ge fälst du nicht. Gu - te Nacht, du Stolz und Pracht!

A
5 mir ge fälst du nicht. Gu - te Nacht, du Stolz und Pracht!

T
5 mir ge fälst du nicht. Gu - te Nacht, du Stolz und Pracht!

B
5 mir ge fälst du nicht. Gu - te Nacht, du Stolz und Pracht!

V I Sol M V I

S
9 dir sei ganz, o Las - ter le - ben, gu - te Nacht ge - ge - ben

A
9 dir sei ganz, o Las - ter le - ben, gu - te Nacht ge - ge - ben

T
9 dir sei ganz, o Las - ter le - ben, gu - te Nacht ge - ge - ben

B
9 dir sei ganz, o Las - ter le - ben, gu - te Nacht ge - ge - ben

Mi m H V H V I

Traducción

*¡Buenas noches, vida que has elegido el mundo! no me places. ¡Buenas noches, orgullo y soberbia!
¡De una vez por todas, oh vida de vicios, te sean dadas las buenas noches!*

Lascia ch'io pianga

Aria de Rinaldo, acto II (1711)

Georg Friedrich Händel
(1685 - 1759)

Arm: Pierre Calmelet

Largo

SOPRANO
CONTRALTO
TENOR
BAJO

Las-cia ch'io pian-ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà;
Las-cia ch'io pian-ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà;
Las-cia ch'io pian-ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà;
Las-cia ch'io pian-ga la du - ra sor - te, Las-cia ch'io pian-ga e sos - pi - ri la li - ber - tà;

9
S.
A.
B.

E che sos - pi - ri, e che sos - pi - ri la li - ber - tà.
E che sos - pi - ri, e che sos - pi - ri la li - ber - tà.
E che sos - pi - ri, e che sos - pi - ri la li - ber - tà. Las - cia

15
Largo
S.
A.
T.
B.

Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà;
Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà;
Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà;
Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, Las - cia ch'io pian - ga e sos - pi - ri la li - ber - tà;

23
S.
A.
B.

Il duol in fran - ga ques - te ri - tor - te de miei mar - ti - ri sol
Il duol in fran - ga ques - te ri - tor - te de miei mar - ti - ri
Il duol in fran - ga ques - te ri - tor - te de miei mar - ti - ri

29

S. per pie - tà sol per pie - tà de miei mar - ti - ri sol per pie - tà.

A. per pie - tà per pie - tà de miei mar - ti - ri sol per pie - tà.

B. per pie - tà, per pie - tà per-pie - tà, miei mar - ti - ri sol per pie - tà. Las cia

35 *Largo*

S. Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà;

A. Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà.

T. Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, E che sos - pi - ri la li - ber - tà.

B. Las - cia ch'io pian - ga la du - ra sor - te, las - cia ch'io pian - ga e sos - pi - ri la li - ber - tà.

El Libreto fue escrito por Giacomo Rossi.

Lascia ch'io pianga	Deja que llore
mia cruda sorte,	mi cruel suerte,
e che sospiri	y que suspire
la libertà;	por la libertad;
e che sospiri...	y que suspire...
e che sospiri...	y que suspire...
la libertà.	por la libertad.

Il duolo infranga	El dolor infringe
queste ritorte	este sesgo
de' miei martiri	de mi martirio
sol per pietà;	sólo por piedad;
de' miei martiri	de mi martirio
sol per pietà.	sólo por piedad.

Joy to the world

G.F. Haendel

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Joy to the world, the Lord is come! let Earth re- ceive her King!
 He rules the world with truth and grace, and makes the na- tions prove

8

Let ev'- ry heart pre- pare Him room, and Heav'n and na- ture sing, and
 the glo- ries of His righ- teous- ness, and won- ders of His love, and

Let ev'- ry heart pre- pare Him room, and Heav'n and na- ture sing, and
 the glo- ries of His righ- teous- ness, and won- ders of His love, and

Let ev'- ry heart pre- pare Him room, and Heav'n, and Heav'n and na- ture
 the glo- ries of His righ- teous- ness, and won- ders, and won- ders of His

Let ev'- ry heart pre- pare Him room, and Heav'n, and Heav'n and na- ture
 the glo- ries of His righ- teous- ness, and won- ders, and won- ders of His

15

D.C.

Heav'n and na- ture sing, and Hea- ven, and Hea- ven and na- ture sing.
 won- ders of His love, and won- ders, and won- ders of His love.

Heav'n and na- ture sing, and Hea- ven, and Hea- ven and na- ture sing.
 won- ders of His love, and won- ders, and won- ders of His love.

sing, and Heav'n and na- ture sing, and Hea- v'n and na- ture sing.
 love, and won- ders of his love, and won- ders of His love.

sing, and Heav'n and na- ture sing, and Hea- v'n and na- ture sing.
 love, and won- ders of his love, and won- ders of His love.

Gloria *Allegro*

Gloria

Antonio Vivaldi
(1678-1741)

16

Soprano

16

Alto

16

Tenore

16

Basso

Glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-

23

p *f*

sis De-o, in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-

p *f*

sis De-o, in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-

p *f*

sis De-o, in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-

p *f*

sis De-o, in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-

32

f

a in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, in ex-cel-

f

a in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, in ex-cel-

f

a in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, in ex-cel-

f

a in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a, glo-ri-a, in ex-cel-

43

- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis, glo- ri- a in ex-

- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis, glo- ri- a in ex-

- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis, glo- ri- a in ex-

- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis, glo- ri- a in ex-

53

cel- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o, in ex- cel-

cel- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o, in ex-

cel- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o, in ex-

cel- sis De- o, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o, in ex-

63

- sis, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o.

cel- sis, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o.

cel- sis, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o.

cel- sis, glo- ri- a in ex- cel- sis De- o.

Clasicismo



Aunque el texto en latín sigue siendo el mismo, los compositores del Clasicismo, como Haydn, Beethoven o Mozart, incorporan elementos de la ópera y se basan en estructuras sinfónicas en su música religiosa. Una de las obras más interpretadas es el *Requiem* (misa de difuntos), de Mozart.



El navarro Blas de Laserna (1751-1812) fue uno de los compositores más destacados de música para teatro del Clasicismo español y el principal impulsor de la tonadilla escénica.

1. La música vocal en el Clasicismo

Si el Barroco se caracteriza por la ornamentación de las melodías y el contrapunto, la estética del Clasicismo busca la claridad, la naturalidad y la accesibilidad. Para ello se vale de melodías más cortas, frases definidas y cadencias marcadas. La textura es más ligera, homofónica (voz principal sobre acompañamiento de acordes).

La ópera seria, heredada del Barroco, es un espectáculo concebido para el entretenimiento de la nobleza, pero a principios del siglo XVIII surge en Italia un género de ópera que irá ganando popularidad e influirá en toda la música del Clasicismo: la *opera buffa*. Mientras la ópera seria está basada en leyendas y temas mitológicos, la ópera bufa trata asuntos cotidianos con personajes contemporáneos y argumentos cómicos.

En España florecen dos géneros musicales escénicos: la *zarzuela* española, que alterna fragmentos cantados y hablados, y la *tonadilla escénica*, breve y de asunto cómico, que incorporaba danzas populares. El valenciano Vicente Martín y Soler triunfa en Europa con sus óperas, la más famosa de las cuales fue *Una cosa rara*.

En Francia se lleva a cabo una renovación de la ópera que busca la naturalidad, despojando la música de excesos ornamentales y poniéndola al servicio de la palabra. El primero que tuvo éxito en poner ese ideal en práctica fue C.W. Gluck, en su ópera *Orfeo y Euridice*.



«Voi che sapete», aria de la ópera *Las bodas de Figaro*, de W.A. Mozart

Le nozze di Figaro es una ópera bufa cuya trama se desarrolla en la Sevilla del siglo XVIII. Figaro es un criado del Conde Almaviva que va a casarse con Susana. La condesa se entera de que el conde intenta seducir a Susana y se disfraza de Susana para tenderle una trampa a su marido. Al final todo se descubre y Almaviva se disculpa. El aria «Voi che sapete» se la canta Cherubino, un paje al servicio del conde, a la condesa, ante su sirvienta Susana. Es una canción que ha escrito para ella y en la que expresa su amor adolescente. Este papel es interpretado por una mujer.

1. *Voi che sapete che cosa è amor, donne, vedete s'io l'ho nel cor. Quello ch'io provo vi ridirò, è per me nuovo, capir nol so.*
2. *Sento un affetto pien di desir, ch'ora è diletto, ch'ora è martir; Gelo è poi sento l'anima avvampar, e in un momento torno a gelar. Ricerca un bene fuori di me, non so chi il bene, non so cos'è.*
3. *Sospiro e gemo senza voler, palpito e tremo senza saper. Non trovo pace notte né dì, ma pur mi piace languir così.*
4. *Voi che sapete...*

Ustedes que saben qué es el amor, mujeres, díganme si yo lo tengo en el corazón. Aquello que yo siento les diré, es para mí nuevo, comprenderlo no sé. Siento un afecto lleno de deseo, que ora es placer, ora es martirio. Me hielo y después siento el alma inflammar, y en un momento me vuelvo a helar. Busco un bien fuera de mí, no sé quién lo tiene, no sé qué es. Suspiro y gimo sin querer, palpito y tiemblo sin saber. No encuentro paz ni de noche ni de día, y sin embargo me gusta languidecer así. Ustedes que saben...

1.2 El oratorio, la pasión y la cantata

El oratorio y la pasión son composiciones de carácter narrativo y tema religioso escritas para solistas, coro y acompañamiento instrumental. Incluyen recitativos, arias, dúos, coros y secciones instrumentales. No están destinadas a la liturgia y se interpretan en versión de concierto, sin escenificación ni vestuario. El oratorio tiene una trama basada en algún tema de la religión cristiana, y la pasión narra, concretamente, la historia de la Pasión de Cristo.

La cantata contiene los mismos elementos, pero no narra una historia. Además, puede ser de tema religioso o profano.



El Mesías, oratorio de Georg Friedrich Händel

El Mesías es un oratorio para voces solistas, coro y orquesta, y Händel lo compuso en solo tres semanas. El libretista, Charles Jennens, escogió pasajes de la Biblia para narrar en tres partes el Nacimiento, la Pasión, la Resurrección y el Advenimiento de Jesucristo. El número coral del célebre «Aleluya», muy interpretado, cierra la segunda parte.

He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn: the Lord shall have them in derision.

Thou shalt break them with a rod of iron; Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.

Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth, Hallelujah! The Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord, and of His Christ; and He shall reign for ever and ever, Hallelujah! King of Kings, and Lord of Lords, and He shall reign for ever and ever, Hallelujah!



actividades

3. Señala el esquema que corresponde a la audición de los tres últimos números de la segunda parte de *El Mesías*.

a aria – recitativo – coral

b recitativo – aria – coral

4. Di si las siguientes afirmaciones son verdaderas o falsas.

a El clave acompaña al solista en el recitativo.

b El solista masculino entona largos melismas sobre las palabras *potter's* y *rod*.

c En el aria, los violines tocan un motivo melódico que contrasta con la melodía vocal.

d Después de una introducción orquestal, el inicio del coro tiene una polifonía homofónica.

5. ¿Qué tesituras de voces has reconocido?

a En el aria: tenor bajo

b En el coro: voces masculinas voces femeninas voces mixtas



actividades

1. ¿Qué expresa el texto del aria «Voi che sapete»?

- a La desesperación al estar poseído por la furia o la venganza.
 b Diferentes emociones amorosas en un tono alegre y desenfadado.

2. Indica con el número correspondiente (1,2,3) en qué momento del texto se producen los siguientes acontecimientos:

- a Comienza con una introducción instrumental muy alegre.
 b En una primera sección, con una melodía graciosa, habla ingenuamente de un sentimiento que él cree que puede ser amor.
 c Empieza a revelar su confusión sobre lo que realmente es el amor.
 d Expone una tensión y agitación crecientes.
 e Vuelve a cantar la melodía principal hasta el final.



La mezzosoprano Joslyn Richter en el papel de Cherubino.

3. Sigue la audición y señala si son verdaderas o falsas estas afirmaciones.

- a Las melodías son breves y regulares y no utiliza melismas como ornamentación.
 b La cantante tiene voz de *mezzosoprano*; es de tesitura más grave que la de soprano.
 c Para realzar el texto, la orquesta recurre a la textura de melodía con acompañamiento.
 d El aria tiene forma ABA.
 e La métrica es ternaria.
 f El carácter de la música varía en función del texto.

4. Escucha los siguientes fragmentos de óperas de Mozart y relaciónalos con sus características musicales.



a «Obertura», de *Don Giovanni*



b «Dove son... Soave sia il vento», de *Così fan tutte*



c «Là ci darem la mano», de *Don Giovanni*



d «Wenn Tugend und Gerechtigkeit», de *Die Zauberflöte* (La flauta mágica)

1

- Un recitativo acompañado por el clave precede al aria.
- Es un conjunto vocal: un trío.
- Intervienen soprano, *mezzosoprano* y bajo.
- La orquesta acompaña la melodía con textura homofónica.

2

- Interviene un coro mixto.
- Emplea polifonía con el mismo ritmo de acordes.

3

- La orquesta ocupa el primer plano musical.
- La cuerda toca una melodía descendente en imitación.
- Es la pieza instrumental que abre la ópera.

4

- Un recitativo acompañado por el clave precede al aria.
- Es un conjunto vocal: un dúo.
- Intervienen soprano y barítono.
- La orquesta acompaña la melodía con textura homofónica.

14 6 Notturmi, n° 3. Due pupille amabili...

Wolfgang Amadeus MOZART (1756 - 1791)

Andante

Du - e pu-pil - le_a - ma - bi - li m'han pie-ga-to_il
Du - e pu-pil - le_a - ma - bi - li m'han pie-ga-to_il
Du - e pu-pil - le_a - ma - bi - li m'han pie-ga-to_il

Andante

Piano ó
3 instrumentos

4

mf

co - re e se pie - tà non chie - do a quel - le lu - ci
co - re e se pie - tà non chie - do a quel - le lu - ci
co - re e se pie - tà non chie - do a quel - le lu - ci

mf

Wolfgang Amadeus MOZART (1756 - 1791)

8

bel - le per quel - le, si, per quel - le io mo - ri - rò d'a - mo - re, e

bel - le per quel - le, si, per quel - le io mo - ri - rò d'a - mo - re, e

bel - le per quel - le, si, per quel - le io mo - ri - rò d'a - mo - re,

The musical score for measures 8-12 consists of three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and a piano accompaniment. The vocal lines are in a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

13

se - pie - tà non - chie - do a quel - le lu - ci -

se - pie - tà non - chie - do a quel - le lu - ci -

e se pie - tà non chie - do a quel - le lu - ci

The musical score for measures 13-17 continues with three vocal staves and piano accompaniment. The vocal lines have lyrics. The piano accompaniment includes a prominent chordal texture in the right hand and a moving bass line in the left hand.

Wolfgang Amadeus MOZART (1756 - 1791)

16

bel - - - le per quel - - - le, si, per quel - le io

bel - - - le per quel - - - le, si, per quel - le io

bel - - - le per quel - - - le, si, per quel - le io

Dos pupilas dignas de amor han vencido a mi corazón y si no pido piedad a esas luces bellas [a esos ojos bellos] por ellas, sí, por ellas yo moriré de amor.

19

mo - ri - rò d'a - mor, mo - ri - rò, mo - ri - rò.

mo - ri - rò d'a - mor, mo - ri - rò, mo - ri - rò.

mo - ri - rò d'a - mor, mo - ri - rò, mo - ri - rò.

Ah se intorno

(Acto I, escena 1)

(Lamento de Orfeo ante la tumba de Euridice)

Christoph W. Gluck
(1714-1787)

Anotaciones en el Libretto:

Agradable, aunque solitario bosque de laureles y cipreses, con un claro, en el que se ve en un pequeño altozano la tumba de Euridice.

Al levantar el telón, con el inicio de la música, se ve el escenario lleno de pastores y ninfas, seguidores de Orfeo, que llevan coronas y guirnaldas de mirto.

Mientras unos queman incienso perfumado, colocan flores en la tumba y las esparcen a su alrededor. El resto entona este canto, interrumpido por los lamentos de Orfeo, que, tendido sobre una piedra, repite apasionado el nombre de Euridice.

Moderato

Orfeo

14

S. 14 *p* Ah! se in - tor - no_a quest' ur - na fu - ne - sta,

A. 14 *p* Ah! se in - tor - no_a quest' ur - na fu - ne - sta,

T. 14 *p* Ah! se in - tor - no_a quest' ur - na fu - ne - sta,

B. 14 *p* Ah! se in - tor - no_a quest' ur - na fu - ne - sta,

Ah! se in - tor - no_a quest' ur - na fu - ne - sta,

19

Eu - ri - di - ce, om - bra bel - la, om - bra bel - la, t'ag-

Eu - ri - di - ce, om - bra bel - la, om - bra bel - la, t'ag-

Eu - ri - di - ce, om - bra bel - la, om - bra bel - la, t'ag-

Eu - ri - di - ce, om - bra bel - la, om - bra bel - la, t'ag-

25

Orfeo

Eu-ri - di - ce!

S.

gi - ri O - di_i pian - ti i la - men - ti i sos -

A.

gi - ri O - di_i pian - ti i la - men - ti i sos -

T.

gi - ri O - di_i pian - ti i la - men - ti i sos -

B.

gi - ri O - di_i pian - ti i la - men - ti i sos -

31

pp (Solo) *f* (Tutti)

pi - ri che do - len - ti, che do - len - ti si

pp (Solo) *f* (Tutti)

pi - ri che do - len - ti, che do - len - ti si

pp (Solo) *f* (Tutti)

pi - ri che do - len - ti, che do - len - ti si

f (Tutti)

pi - ri che do - len - ti si

36

Eu-ri - di - ce! (Solo)

p *p* *p*

spar-gon per te. Ed as - col - ta il tuo spo-so in-fe - li - ce che pian -

p *p* (Solo)

spar-gon per te. Ed as - col - ta il tuo spo-so in-fe - li - ce che pian -

p *p* (Solo)

spar-gon per te. Ed as - col - ta il tuo spo-so in-fe - li - ce che pian -

p

spar-gon per te. Ed as - col - ta il tuo spo-so in-fe - li - ce

Ah se intorno, 2

43

Orfeo

Eu - ri - di - ce!

S.
gen - do ti chia - ma, ti chia - ma, e si la - gna.

A.
gen - do ti chia - ma, ti chia - ma, e si la - gna.

T.
gen - do ti chia - ma, ti chia - ma, e si la - gna.

B.

48 (Tutti)

f Co - me quan - do la dol - ce com - pa - gna tor - to - rel - la

(Tutti) *f* Co - me quan - do la dol - ce com - pa - gna tor - to - rel - la

(Tutti) *f* Co - me quan - do la dol - ce com - pa - gna tor - to - rel - la

(Tutti) *f* Co - me quan - do la dol - ce com - pa - gna tor - to - rel - la

p

Co - me quan - do la dol - ce com - pa - gna tor - to - rel - la

55

a - mo - ro - sa tor - to - rel - la a - mo - ro - sa per - dé.

a - mo - ro - sa tor - to - rel - la a - mo - ro - sa per - dé.

a - mo - ro - sa tor - to - rel - la a - mo - ro - sa per dé.

a - mo - ro - sa tor - to - rel - la a - mo - ro - sa per dé.

p

Traducción:

Ah, sí, Euridice, junto a esta urna funesta aún permanece tu bella sombra.
Escucha los llantos, lamentos y suspiros que con dolor se derraman por tí, Euridice.
Oye a tu desgraciado esposo, que, llorando, te llama y se lamenta
como cuando pierde a su amoroso compañero la dulce tortolilla.

El mito de Orfeo en la música

La mitología clásica ha sido, a lo largo de la historia, fuente de inspiración de grandes obras maestras en todas las vertientes artísticas y literarias. La música, que como la poesía o la pintura tiene la posibilidad de conceder verdadera vida a los relatos mitológicos y de hacer posibles sus múltiples interpretaciones, no ha sido ajena a este fenómeno y grandes compositores de todos los tiempos han abordado esta temática como inagotable caudal inspirador.

Una de las más bellas narraciones de la mitología griega nos refiere el mito de Orfeo. El héroe, que con su mágico canto era capaz de fascinar a todo aquel que lo escuchara, consiguió apaciguar las enormes olas que amenazaban con hacer zozobrar la nave de Jasón en su expedición con los argonautas. Pero sin duda su mayor epopeya consistió en su dramático descenso a las regiones infernales para rescatar a su amada Euridice, encantando para ello a los mismísimos espectros del Hades que, extasiados por su canto de amor y súplica, le permitieron llevarse el alma de su esposa, con la condición de que no contemplara su rostro hasta regresar al mundo de los vivos.

Inspirador de obras literarias desde la antigua Grecia (Esquilo, Eurípides), el mito de Orfeo se fue enriqueciendo con nuevos elementos que intensificaron su patetismo o desarrollaron su carácter de ficción novelada. De este modo llegó a los romanos. Los textos que sirvieron de base a posteriores referencias al personaje fueron el libro IV de las Geórgicas, de Virgilio, y las Metamorfosis, de Ovidio.

Esta última obra, que desarrollada en casi doce mil versos ha sido considerada la "Biblia pagana", ha representado la fuente principal para quienes, durante siglos, se han aproximado a la mitología grecorromana.

No sería exagerado calificar la historia de Orfeo y Euridice como el número uno de la mitología musical ya que, a lo largo de los siglos, han sido innumerables los compositores que han basado su música en este fantástico relato. Sólo por citar algunas de las obras más conocidas destacaremos la ópera "Euridice" de Jacopo Peri (1600), "L'Orfeo" de Claudio Monteverdi (1607), el ballet "Orpheus und Eurydice" de Heinrich Schütz (1638), la cantata profana "Orphée" de Jean Philippe Rameau (1721), el drama lírico "Orpheus" de Georg Philipp Telemann (1728), la cantata "Orfeo" de Giovanni Battista Pergolesi (1736), la ópera "L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice" de Franz Joseph Haydn (1791), la cantata "Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo" de Gioacchino Rossini (1808), el poema sinfónico "Orpheus" de Franz Liszt (1854), la opereta "Orphée aux enfers" de Jacques Offenbach (1858), la obra coral "La mort d'Orphée" de Léo Delibes (1878), o el ballet "Orpheus" de Igor Stravinski (1947). Pero es – sin ningún género de duda – la ópera "Orfeo ed Euridice" de Christoph Willibald Gluck la obra que nos ofrece las más bellas melodías que se han escrito para la historia de Orfeo. Si Ovidio creó imágenes, Gluck las transformó en sonidos.

El "Orfeo ed Euridice" de Gluck.

Quizás sea sólo coincidencia, pero del mismo modo que "L'Orfeo" de Monteverdi abre la historia del drama musical en Occidente, con la aportación de una música melódica con acompañamiento armónico, "Orfeo ed Euridice" de Gluck se constituye como la primera ópera de un nuevo género, una obra que abre las puertas a una modernidad que ni siquiera soñó el propio compositor y con la que acaba, de un plumazo, con la simetría barroca y la circunvolución rococó expresada con una música sobrecargada de ampulosidad. Con su reforma – que no se igualará en magnitud hasta Wagner – inspirada en los principios del neoclasicismo, nace la ópera moderna.

La obra de Gluck, desarrollada en tres actos sobre un libreto del italiano Raniero de Calzabigi, se estrenó en el Burgtheater de Viena el 5 de octubre de 1762 con un rotundo éxito. La posterior versión francesa "Orphée et Eurydice" ("drama heroico"), en adaptación de Pierre Louis Moline, fue estrenada en la Academia Real de Música de París el 2 de agosto de 1774. Orfeo, la primera obra "reformista" de Gluck, pone en práctica un cierto número de exigencias formuladas desde hacía tiempo en el mundo de las letras, sin que se hubiera encontrado hasta entonces un medio artístico que le fuera propicio. Las innovaciones de Gluck y de Calzabigi se traducen en la simplicidad de la intriga, la modelación de la música sobre la acción dramática, el rechazo del virtuosismo vocal gratuito y la exigencia de una puesta en escena natural. La elección de la leyenda de Orfeo tomaba el sentido de doble manifiesto estético, revalorizando el drama antiguo, grandioso y elemental, y volviendo a las fuentes de la ópera, desembarazada de las sedimentaciones provocadas por una práctica decadente.

En la dedicatoria de la ópera Alceste, escribe Gluck: "la imprudente vanidad de los cantantes y la excesiva complacencia de los compositores contribuyen a que se desfigure la ópera italiana, de suerte que, de ser el más espléndido y más bello de todos los espectáculos, se ha convertido en el más ridículo y aburrido..." Tanto Gluck como Calzabigi eran conscientes de esos y de otros "abusos" que, en definitiva, deparaban libretos con complicadas tramas y subtramas, personajes estereotipados, una rígida separación entre aria y recitativo, nula presencia del coro, protagonismo absoluto del virtuosismo vocal y una flagrante separación entre música y acción. En contraposición, Gluck trata de restringir la música a su auténtico propósito, el de servir a la poesía, para aumentar su expresión y reforzar las situaciones dramáticas. La ópera no cuenta con ningún recitativo secco ni con verdaderas arias da capo. Gluck recurre a los efectos más libres y sencillos, como el rondó a la francesa para el refinado lamento de Orfeo "Che faró senza Euridice", o el canto estrófico y los ritmos de danza y constantemente sumerge la voz solista en un diálogo siempre emotivo con el coro y los instrumentos.



Orfeo ed Euridice, de Christoph Willibald Gluck

"Considero a la música no sólo como un arte para divertir al oído, sino incluso como uno de los mayores medios para mover el corazón y encender los sentimientos." Esta patente declaración de intenciones en boca del propio maestro, convierten a Christoph Willibald Ritter von Gluck en uno de los pilares fundamentales y fundacionales del giro estético que experimentó, en un alargado período de décadas, la lírica europea, en general, y la alemana, en especial.

Gluck nació en Erasbach, Bohemia, el 2 de julio de 1714. Era hijo de un guardabosques del Alto Palatinado (en lo que es hoy el extremo más occidental de la República Checa), y estudió música en el seminario jesuita de Komotau, pero a los catorce años abandonó su hogar para marchar a estudiar a Praga, donde trabajó como organista. Pronto se desplazó a Viena y posteriormente a Milán, plaza italiana donde se dio a conocer su primera ópera, "Artaserse", en 1741 en La Scala, y donde estudió con el compositor Giovanni Battista Sammartini.

En efecto, Italia fue su escuela y una de las claves de su estilo, pues no en vano se produjo allí a finales del siglo XVII una eclosión lírica, además de que Gluck alcanzara a cultivar durante su carrera una asombrosa combinación de elementos italianos y franceses que no tardaría en identificarlo como la panacea del estilo clásico vienés.

Durante esos años, Gluck llevó a cabo la creación de dieciséis óperas a lo largo y ancho de Europa. Muchos más viajes jalonaron su vida (Londres, Dresde, Copenhague, Nápoles, París, etc.) hasta que decidió instalarse definitivamente en 1752 en Viena, donde trabajó como maestro de conciertos y "Kapellmeister", del Príncipe de Sajonia-Hildburghausen.

También trabajó como compositor y arreglista de óperas cómicas francesas en la ópera real, creando, por añadidura, obras dramáticas al estilo italiano para la corte. Después de todo, Viena (donde falleció el 15 de noviembre de 1787) era el centro primordial de la actividad de Haydn, Mozart y Beethoven, así como posteriormente lo fue de Schubert, Mendelssohn, Brahms y Mahler (si no hablamos también de Schoenberg, Berg, y Webern, la segunda escuela de Viena).

Fue en esa ópera de la corte donde la Archiduquesa de Austria, María Teresa, le instó a ocupar el puesto de director en 1754. Al año siguiente ya compuso dos óperas, "La danza" y "L'innocenza giustificata" al estilo italiano, como lo serían "Antigono" e "Il re pastore" de 1756. No obstante, el modo francés dominó la mano de Gluck en 1758, con "La fausse esclave" y "L'île de Merlin", y en 1759, con "Cythere assiegee", "Le diable a quatre" y "L'arbre enchanté".

Hasta 1762 Gluck había cultivado predominantemente el estilo italiano, con su marcada generosidad hacia los virtuosismos y extraordinarias destrezas de los cantantes. No fue hasta entonces cuando Gluck se asoció con el poeta italiano Ranieri de Calzabigi, quien le escribiera un libreto que admirablemente concertó con las ideas del compositor en cuanto al apropiado equilibrio entre palabras y música.

Con el vasto objetivo de reconducir el género lírico hacia un estilo comparable al de la tragedia griega clásica, la reforma propuesta por Gluck se inspira en la coetánea aspiración ilustrada de claridad y sencillez. A partir de este momento se procurará que el libreto exprese los sentimientos de manera sencilla e inequívoca, tratando de conmovir al auditorio, disolviendo el drama en la música en vez de limitarse a adornarlo.

Tales cambios, que no son exclusivos de Gluck, pues hubo otros compositores (como Jomelli o Traetta, de similar influencia francesa al autor bohemio) que trabajaron sobre las mismas ideas, expuestos en el prefacio y dedicatoria, al Duque de Toscana (el futuro Emperador Leopoldo II), de la partitura de la ópera "Alceste" (1769): "Cuando me puse a escribir la música para "Alceste", resolví en diferir enteramente de todo abuso, introducido tanto por la errónea vanidad de los cantantes como por la exagerada complacencia de los compositores, que han desfigurado sobremanera la ópera italiana y han hecho de los más espléndidos y bellos espectáculos los más ridículos y tediosos entretenimientos. He procurado restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía por medio de la expresión, siguiendo las situaciones del argumento, sin interrumpir la acción ni ahogándola con inútiles y superfluos ornamentos; y creo que debería hacerse así, de la misma forma que la elección de colores afecta a una correcta y bien ordenada pintura, con un bien clasificado contraste de luz y sombra, que sirve a la animación de las figuras sin alterar sus contornos".

Gran parte de la reforma en la época de Gluck tuvo que ver con el intento de hacer la ópera más relevante dramáticamente. Para llegar a ello, Gluck no vaciló en añadirle a la ópera italiana efectos de la francesa como: el uso del coro como un personaje de la historia; la inclusión de la danza (así como de la pantomima); una gran variedad de instrumentos orquestales, eliminando paulatinamente la necesidad y el uso del bajo continuo y de los interruptores "ritornelli"; un intento de convertir a la obertura orquestal en un episodio decisivo y revelador para el drama, no sólo una fórmula pasajera para silenciar a la audiencia al comienzo de la función; el predominante uso del recitativo



acompañado, antes que del recitativo simple o "secco", vigente en las óperas barrocas. Así la orquesta participa continuamente y los recitativos se hacen más líricos, rompiéndose la estricta frontera entre el aria y el recitativo, dando énfasis a una continuidad que utilizaba también el arioso; por último, la idea de la simplicidad, a veces adjetivada como noble o bella sencillez, es decir, la expresión directa y simple de las emociones en la música, sin los extendidos pasajes ornamentales del estilo italiano y la característica brillantez superficial.



En suma, Gluck pretendía despojar a la ópera de arias vistosas repletas de complejos adornos (en favor de una melodía claramente definida) y de todo recitativo para voz y clavecín, para que se asegurase un efecto continuamente dramático, en oposición a una secuencia mal conectada de episodios. Las partituras de Gluck fueron todo un ejemplo de las melodías lineales de mediados de 1700, sustituyendo trinos inacabables y configurando a las intervenciones de coros y ballet un aspecto noble y profundo.

"Orfeo y Eurídice" es una acción teatral en tres actos, con libreto del italiano Ranieri de Calzabigi (dejando atrás la moda del alto barroco de utilizar textos del poeta Metastasio), en la que la trama gira en torno a tres personajes principales y únicos, Orfeo, Eurídice y el Amor, más la unión de coros y ballet.

Fue estrenada en el Teatro de la corte de Viena el 5 de octubre de 1762, recibiendo una acogida fría, con clara aceptación de la crítica, pero no tanto por parte del público.

"Orfeo y Eurídice" afirma así, decididamente, la supremacía de la letra sobre la música, sobrepasando en grandeza, dignidad, calidad dramática y naturalidad a todo lo escrito anteriormente. Gluck contó para la ocasión con el poeta Calzabigi y, de nuevo, con el coreógrafo Angiolini, con el que ya preparó un ballet-pantomima titulada "Don Juan" en 1761, encarnando un nuevo grado de unión artística tripartita e igualmente decisiva.

"Orfeo" ejemplifica la mayoría de los principios reformistas, combinando una encauzada energía y una sublime serenidad. Pero, y pese a su intento de eliminar a los cantantes "de exhibición" (no muy bien vistos en Francia), Gluck se vio obligado a utilizar al castrato del teatro imperial vienés, Gaetano Guadagni, para el papel principal. Años más tarde, al presentar esta ópera en París, con libreto francés de Pierre-Louis Moline basado en el de Calzabigi, completó la reforma, cambiando el castrato protagonista por un tenor. El exitoso estreno de esta revitalizante versión, con libreto francés, tuvo lugar en París el 2 de agosto de 1774.

Casi un siglo después, el joven Héctor Berlioz se enamoró de esta partitura, con la que comenzó a aprender música, y preparó una versión en la que el Orfeo lo defiende una contralto (la mezzosoprano Pauline Viardot participó en su estreno), una de las versiones hoy en día mejor aceptadas.

El "Orfeo" gluckiano, monumento a la elegancia y a la liviandad, ofrece episodios deliciosos como la "Danza de los Espíritus", la soberbia "Danza de las Furias" y la preciosa aria, punto álgido de la obra, "Che farò senza Euridice" (Qué haré sin Eurídice). Tal momento, cantado por Orfeo después de haber rescatado y perdido a su amada Eurídice, es un sencillo lamento (muchas veces achacado de poco trágico por su tonalidad de do mayor) acompañado por las cuerdas, con pertinentes ampliaciones de fraseos y cadencias, una expresión directa de la clara emoción encorsetada en una textura homofónica.

El argumento, simplificado y directo, se basa en emociones humanas, que pueden gustar a toda la audiencia, muy al contrario de lo que la coetánea ópera sería disponía, con sus intrigas, tramas secundarias e ineficaces disfraces. "Orfeo ed Euridice" puede conducir fácilmente a engaño por su tema, el mito de Orfeo que anteriormente hubieran tratado Peri, Caccini y Monteverdi en la era de la Camerata Fiorentina. Y es que no nos encontramos ante la realización barroca del tema, sino ante una simplificación del argumento que concluye con un inusitado final feliz, cuya razón de ser radica en el destino festivo que marcó el estreno y representación de la misma.

Toda la música, por muy reiterativa que parezca la idea, está llena de simplicidad, en el ritmo, la melodía y la armonía. Las arias son sencillas y sin la estructura tripartita de la ópera seria ("aria da capo"). Las partes vocales son predominantemente silábicas, sin uso del contrapunto, con melodías de fraseo regular, sin melismas ni cambios extremos de registro, lo que provoca una inherente carencia de drama. La influencia francesa de apocamiento y restricción.

La orquesta, por otro lado, presenta una plantilla clásica, con maderas y metales (sin trompetas, pero con el uso del infrecuente "cornetto") a dos, cuerdas en cuatro partes y un clavecín totalmente ausente del plano principal.

Gluck compuso otras óperas "reformadas" (las famosas "Ifigenia en Aulide, de 1774, o "Ifigenia en Tauride", de 1779), transformándose en uno de los compositores más admirados en la Europa de su tiempo, a pesar de la manifiesta oposición parisina de la década de los 70 que lideró una guerra entre los que estaban a favor de las reformas de Gluck y los que apoyaban al estilo italiano encabezado por el napolitano Niccolò Piccini. No obstante, la dialéctica se zanjó con el ejemplo de muchos compositores, como Mozart, Cherubini o Beethoven, que siguieron la marca de su senda, y, no en vano, su trabajo abrió el camino a las futuras grandes óperas del siglo XIX (Wagner, Verdi y Puccini, entre otros). El efecto renovador de Gluck se dejó notar en los países de habla germana, pero en la ópera italiana obtuvo nulo predicamento.

39. Confitebor tibi Domine

Antoni SOLER
(1729-1783)

Andantino

5

Soprano (S): Rests in all five measures.
Alto (A): Rests in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5 with a *mf* dynamic marking.
Tenor (T): *mf* Con - fi - te - bor ti - bi, Do - in measure 1.
Bass (B): Rests in all five measures.

Soprano (S): Rests in measures 6-7, then a half note G4 in measure 8 with a *mf* dynamic marking.
Alto (A): fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in measure 6.
Tenor (T): mi - ne, con - fi - te - bor ti - bi, Do - in measure 6.
Bass (B): Rests in all five measures.

Soprano (S): Do - mi - ne, Do - mi - ne. Con - fi - in measure 11.
Alto (A): Do - mi - ne. Con - fi - te - bor ti - bi, con - fi - in measure 11.
Tenor (T): mi - ne. Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - in measure 11.
Bass (B): *mf* Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne in measure 11.
Measures 12-14: Soprano and Bass continue with the previous phrase.
Measure 15: Soprano and Bass have a *f* dynamic marking.
Measures 16-19: Soprano and Bass continue with the previous phrase.
Measure 20: Soprano and Bass have a *f* dynamic marking.

25 *mp*

te - bor ti - bi, Do - mi - ne, Do - mi - ne in to - to

te - bor ti - bi, Do - mi - ne

ne, *f* Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne in to - to *mp*

f Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne

30 35

cor - de me - o, in to - to cor - de me - o, me

mp in to - to cor - de me - o, in to - to cor - de me - o.

cor - de me - o, in to - to cor - de me - o, cor - de me -

mp in to - to cor - de me - o, in to - to cor - de me - o.

mf 40 *p* 45

o. *mf* Re - tri - bu - e ser - vo tu - o, *p* ser - vo tu

mf Re - tri - bu - e ser - vo tu - o, *p* ser - vo tu

o. *mf* Re - tri - bu - e ser - vo tu - o, *p* ser - vo tu

mf Re - tri - bu - e ser - vo tu - o, *p* ser - vo tu

39. Confitebor tibi Domine

140

mf 50 55

o, vi - vam et cus - to - di - am ser - mo - nes tu - os, tu -

o, vi - vam et cus - to - di - am ser - mo - nes

o, vi - vam et cus - to - di - am ser - mo - nes

o, vi - vam et cus - to - di - am ser - mo - nes tu - os,

60

os, ser - mo - nes tu - os, tu -

tu - os, ser - mo - nes tu - os, tu -

tu - os, ser - mo - nes tu - os,

tu - os, ser - mo - nes tu - os,

65 70

os vi - vi - fi - ca me, vi - vi - fi - ca -

os vi - vi - fi - ca me, vi - vi - fi -

tu - os vi - vi - fi - ca me, vi - vi -

tu - os vi - vi - fi - ca me, vi - vi - fi - ca

75

80

me, se - cun - dum ver - bum tu - um,
 ca - me, se - cun - dum ver - bum tu - um, tu - um, Do - mi - ne,
 - fi - ca me, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do - mi - ne, Do -
 me, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do -

141

mf

85

Do - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do -
 Do - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do - mi - ne, Do -
 - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um,
 - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do - mi - ne, Do -

90

f

rall 95

- mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do - mi - ne.
 - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do - mi - ne.
 Do - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do - mi - ne.
 - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um, Do - mi - ne.

Retribue servo tuo * vivam, et custodiam sermones tuos.
 Revela oculos meos

Romanticismo



Mozart fue el primer compositor que se liberó del sistema de misenas y aristócratas e intentó ganarse la vida consiguiendo encargos de obras y dando conciertos como pianista, los cuales sola organizar él mismo. Fue el primer emprendedor de la historia de la música.



No hay que confundir el amor romántico con el término romanticismo. En 1768, el escritor James Boswell empleó el término para calificar escenas que no pueden expresarse con palabras, y a partir de ahí pasó a expresar una nueva sensibilidad. En la imagen, *La novena ola*, de Ivan Alivizovsky.

1. La música como medio de expresión

Desde 1800 hasta 1914 tienen lugar en Europa revoluciones político-sociales con las que se asientan las bases del liberalismo y la democracia. La burguesía ejerce el control político y económico. Es la época de la industrialización, de las máquinas y del ferrocarril. La cultura deja de ser patrimonio exclusivo de las clases altas de la sociedad, la actividad editorial se dispara y la prensa consigue una gran difusión.

El compositor, hasta entonces sufragado por mecenas adinerados, nobles y aristócratas, se convierte en un profesional independiente. En las ciudades se construyen teatros y salas de conciertos, y la música gana en difusión.

Las transformaciones que afectan a la sociedad influyen en la aparición de un movimiento cultural llamado **Romanticismo**. El Romanticismo busca la expresión del mundo interior y lo individual, y valora lo diferente frente a lo común. Busca, por tanto, la expresión del mundo interior y de los sentimientos, y tiene predilección por lo fantástico y lo exótico.

El Romanticismo musical implica una **ruptura revolucionaria** con la tradición y las reglas del Clasicismo. Entre ellas destacan:

- frente a la contención emocional del Clasicismo, el Romanticismo busca la expresión individualista, la rebeldía contra lo reglado, la exaltación del amor y los sentimientos intensos, la naturaleza, la patria, etc.
- para expresar esa exaltación, la melodía romántica es rica, apasionada e intensa. Las frases son frecuentemente irregulares, frente a la cuadratura del Clasicismo.
- el ritmo es más complejo. El tempo no es mecánico y, como la vida interior, puede fluctuar: *tenuto*, *ritardando*, etc.
- la armonía es rica y variada, con modulaciones o cambios de tonalidad que buscan un efecto más expresivo.
- la búsqueda de nuevos sonidos mediante la incorporación de instrumentos a la orquesta sinfónica, sobre todo de percusión y de viento-metal.
- las dinámicas son más exageradas y los contrastes, mayores que en el Clasicismo.

Aunque pueden percibirse influencias románticas en las obras finales de Haydn y de Mozart, se suele considerar que el Romanticismo musical empieza con L. V. Beethoven y finaliza con R. Strauss. A lo largo de esa época, pueden distinguirse las siguientes etapas:

Temprano, 1800-1830	Pleno, 1830-1850	Tardío, 1850-1890	Fin de siglo, 1890-1914
L. V. Beethoven (1770-1827)	H. Berlioz (1803-1869)	F. Liszt (1811-1886)	G. Puccini (1858-1924)
G. Rossini (1792-1866)	F. Chopin (1810-1849)	A. Bruckner (1824-1896)	C. Mahler (1860-1911)
F. Schubert (1797-1828)	R. Wagner (1813-1883)	J. Brahms (1833-1897)	R. Strauss (1864-1949)
R. Schumann (1810-1856)	G. Verdi (1813-1901)		
	F. Mendelssohn (1809-1847)		

2. La voz al servicio del texto

En el siglo XIX, la ópera es una importante manifestación cultural y social, y evoluciona de formas diferentes en distintos países. Algunas características de la ópera en el siglo XIX son:

- por influencia de la literatura, se recrean argumentos históricos o legendarios, según la tradición de cada país, con referencias a acontecimientos contemporáneos. En Italia, particularmente, también se tratan temas realistas, que convierten a la ópera en espejo de la sociedad.
- la orquesta gana en importancia y en muchas ocasiones no se limita a un papel acompañante.
- las obras no se componen para el lucimiento de las voces, las cuales están al servicio de la expresión emocional, que a menudo es intensa y dramática.
- intervienen grandes coros y numerosos figurantes y personajes.

En Italia, donde la ópera es el género más importante, triunfa durante la primera mitad del siglo el **bel canto**, un estilo de canto florido y vocalmente virtuoso, en el que destacan Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. En 1841, con su ópera *Nabucco*, Giuseppe Verdi promueve un estilo de canto más directo, potente y dramático, que luego desarrollaría en óperas como *La traviata*, *Rigoletto* y *Aida*. La ópera italiana culmina con la llamada ópera *verista*, de argumentos más realistas y sin la idealización romántica, y que llega a ser crítica, incluso cruel, con la sociedad de su tiempo. Como ejemplos podemos citar *Tosca*, de Giacomo Puccini, *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, o *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni.

En Alemania, Richard Wagner crea una nueva concepción del drama musical, que influye en muchos otros compositores, en el que la música se desarrolla continuamente, aboliendo la división entre arias y recitativos en favor de un flujo musical continuo, la llamada «melodía infinita». Wagner emplea la técnica del *leitmotiv*: motivos que se asocian a una idea o a un personaje. La temática de sus obras gira en torno a leyendas de la mitología germánica. También amplía la orquesta con nuevos instrumentos, como la tuba wagneriana.

En España se produce un auge de la **zarzuela** a partir de 1839, sobretudo el llamado **género chico**, las zarzuelas de un solo acto. Los argumentos reflejan rasgos de la sociedad y recogen la jerga popular, lo que los hizo muy populares. En la zarzuela se combina la voz hablada con la voz cantada. Ruperto Chapí (*La revoltosa*), Tomás Bretón (*La verbena de la paloma*) o Federico Chueca (*Agua, azucarillos y aguardiente*), gozan de gran popularidad.

En la música de cámara destaca el *lied* («canción», en alemán), una pequeña composición de carácter intimista basada en un texto poético. El *lied* es interpretado por una voz, masculina o femenina, con acompañamiento de piano. Con frecuencia, los compositores agrupan sus *lieder* (plural de *lied*) en colecciones o ciclos. Dos de los compositores más importantes son Franz Schubert, que compuso más de seiscientos, y Robert Schumann,



El estilo del bel canto italiano valoraba un canto bello, elegante y virtuoso, y eso requiere una gran técnica y sensibilidad. La cima del bel canto y uno de los roles operísticos más exigentes del repertorio es el de Norma, de Vincenzo Bellini. Escucha la célebre aria de Norma, «Casta diva», cantada por la soprano Montserrat Caballé.



Una de las mejores obras del género chico es el sainete lírico *La Revoltosa*, de Ruperto Chapí, que recrea un patio de vecinos madrileño. Escucha a la mezzosoprano Teresa Berganza cantando la guajira *Cuando clava mi moreno*.



Franz Schubert compuso en 1827 *Winterreise* (*Viaje de invierno*), uno de los ciclos de *lieder* más importantes. Escucha al baritono Dietrich Fischer-Dieskau cantando un fragmento del primer *lied* del ciclo, «Gute Nacht» («Buenas noches»).

▶ «E lucevan le stelle», aria de la ópera *Tosca*, de G. Puccini



El toscano Giacomo Puccini (1858-1924) está considerado uno de los compositores de ópera más grandes de la historia. Decidió dedicarse al teatro musical tras asistir a una representación de *Aida*, de Verdi, a los 18 años. Escribió doce óperas, entre ellas *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Tosca* y *Turandot*. Era un perfeccionista, y cuidaba incluso los detalles escénicos en las representaciones teatrales de sus obras.

Tosca, estrenada en Roma en 1900, tiene como trasfondo argumental el opresivo ambiente político de Italia durante la época de la invasión napoleónica. En el tercer y último acto, Mario Cavaradossi, pintor y simpatizante de las ideas republicanas liberales, está prisionero, a la espera de su inminente ejecución. Mientras escribe una carta a su amada, la cantante Tosca, Mario canta el aria «E lucevan le stelle».

*E lucevan le stelle,
Ed olezzava la terra,
Stridea l'uscio dell'orto;
E un passo sfiorava la arena:
Entrava ella, fragrante,
Mi cadea fra le braccia.*

*Oh! dolci baci, o languide carezze,
Mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli,
Svani per sempre il sogno mio d'amore,
L'ora è fuggita
E muoio disperato!
E muoio disperato!
E non ho amato mai tanto la vita!
Tanto la vita!...*

Y las estrellas lucían,
la tierra estaba perfumada,<
chirrió la puerta del jardín,
y pasos susurraban en la arena.
Entraba ella, fragante;
cayó en mis brazos.

Oh, dulces besos, lánguidas caricias,
¡y yo temblaba mientras surgían
sus bellas formas de los velos!
Mi sueño de amor se desvaneció para siempre.
La hora ya ha pasado
¡y muero desesperado!
¡y muero desesperado!
¡Y jamás he amado tanto la vida!
¡Tanto la vida!

III actividades

▶ 1. Escucha el aria siguiendo la letra y di cuándo se producen los siguientes efectos dramático-musicales.

- a Un melancólico solo de clarinete en tonalidad menor.
- b Mario recuerda vividamente los momentos pasados junto a Tosca.
- c Sobre una métrica ternaria, Mario parece declamar un texto.
- d El acompañamiento orquestal se reduce al mínimo.
- e Es la primera frase en que Mario canta la melodía tocada anteriormente por el clarinete.
- f La cuerda frotada acompaña, al unísono, la melodía del cantante.
- g El canto se basa en la sucesión de una melodía cada vez más intensa en emoción y fuerza.
- h La melodía no mantiene la misma pulsación, si no que hace un *ritardando*.
- i La melodía está en *fortissimo*; es un grito desesperado de amor a la vida.




▶ 2. ¿Qué tipo vocal es necesario para interpretar a Mario?

- a tenor b baritono c bajo



actividades

3. Investiga acerca de las célebres óperas *Nabucco*, *Rigoletto* y *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*) e identifica a qué ópera corresponde la información que te presentamos. A continuación, escucha los fragmentos musicales y di, en cada caso, de qué ópera forma parte, dos características de su libreto y su compositor.

Fragmento	Ópera	Características del libreto	Compositor
	<i>Nabucco</i>	a Está basado en la mitología germánica medieval.	Richard Wagner
	<i>Rigoletto</i>	b Es un drama basado en una obra de teatro de Victor Hugo.	Giuseppe Verdi
	<i>Götterdämmerung</i> (<i>El ocaso de los dioses</i>)	c La obra se convirtió en el símbolo de la lucha italiana contra la opresión extranjera. d Victor Hugo, tras asistir a una representación, le dijo a Verdi que tenía «envidia sana» de que hubiese logrado que cuatro personajes manifestasen a la vez sentimientos contradictorios, algo imposible en el teatro. e Pertenece a un ciclo de cuatro dramas, <i>El Anillo del Nibelungo</i> , cuyo autor compuso en el curso de veintiséis años. f Es una tragedia sobre el Antiguo Testamento, que significó el primer éxito importante del compositor.	

4. Vuelve a escuchar los fragmentos y reconoce tres características musicales de cada uno de ellos.



Fragmento 1



Fragmento 2



Fragmento 3

- a Es un cuarteto para soprano, mezzo, tenor y barítono.
b La soprano canta horrorizada al saberse engañada.
c La textura es de polifonía homofónica.
d La orquesta realiza un mero soporte armónico.
e Redobles de timbal marcan el tono trágico de la pieza, que aumenta gradualmente de volumen.
f Cada miembro canta una melodía autónoma con un texto individual.
g Protagonismo del viento metal de una gran orquesta.
h Canta un coro mixto.
i Desfilan temas musicales relacionados con el héroe.

El romanticismo

El romanticismo (S. XIX) es una época en la que renace el contrapunto al estilo de grandes polifonistas como Palestrina, O. di Lasso, L. Marenzio y C. Gesualdo en Italia, F. Guerrero, J. Vázquez y T.L. de Victoria en España, o Clement Janequinn en Francia (S. XVI).

Pero no sólo cobra importancia el contrapunto sino que además se potencian los acordes con séptimas, novenas, sextas aumentadas, dominantes secundarias, etc.

El Lied compuesta para solistas, cobra importancia para los grupos corales pues compositores como Schumann, Schubert, Brahms y Mendelssohn, componen o arreglan lieder para coro.

La palabra resulta aquí de vital importancia.

Otra característica es que, al igual que en el Barroco y Clásico, ya el compositor escribe cómo quiere que se interprete su obra, pero en el Romanticismo se utilizan muchos cambios de matiz y velocidad.

Ejemplo de Cadencia Rota sacado del c. 6 del Lied: "Entflieh mit mir" de F. Mendelssohn.

A musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The Soprano part has a whole note G4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The Alto part has a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Tenor part has a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Bass part has a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2.

Para poder entonar bien este compás cantaremos, desde el compás anterior con la sílaba "la" y pasaremos a la sílaba "li" para que no se baje.

A musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The Soprano part has a whole note G4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The Alto part has a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Tenor part has a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Bass part has a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The lyrics are: "la la la la la la li li".

Entflieh mit mir

F. Mendelssohn

Andante

S
Ent - flieh' mit mir und sei mein weib, und ru' - an mei-nem Her - zen aus;
Und fliehst du nicht, so sterb' ich Hier, und du bist ein - sam und al - lein,

A

T
Ent - flieh' mit mir und sei mein weib, und ru' - an mei-nem Her - zen aus;
Und fliehst du nicht, so sterb' ich Hier, und du bist ein - sam und al - lein,

B

S
in wei - ter Fer - ne sei mein Herz dir Va - ter - land und Va - ter - haus. in wei - ter Fer - ne
und bleibst du auch in Va - ter - haus wirst doch wie in der frem - de sein. und bleibst du auch in

A

T
in wei - ter Fer - ne sei mein Herz dir Va - ter - land und Va - ter - haus. in wei - ter Fer - ne
und bleibst du auch in Va - ter - haus wirst doch wie in der frem - de sein. in Va - ter - haus wirst

B

S
sei mein Herz dir Va - - - ter land und Va - ter haus.
Va - ter - haus wirst doch wie in der frem - de sein.

A
dir Va - ter land und Va - ter haus.
wirst doch wie in der frem - de sein.

T
sei mein Herz dir Va - ter land und Va - ter haus.
doch wie in wirst doch wie in der frem - de sein.

B

und Va - ter - haus.
der frem - de sein.

Traducción:

Fúgate conmigo y sé mi mujer,
y descansa en mi corazón;
en la lejanía sea mi corazón
tu patria y la casa de tus padres.

Y si no te fugas conmigo, así moriré aquí,
y te quedarás sin nadie y en soledad;
y aunque permanecieras
en la casa de tus padres
sin embargo te sentirás enajenada.

Abendlich

(De "Gartenlieder", Op. 3, No. 5)

[Edición: CPDL]

Mendelssohn, Fanny (Fanny Hensel) (1805-1847)

Texto: Eichendorff

Andante

S. *p* A - bend - lich schon rauscht der Wald aus den tie - fen Grün - den dro - ben wird der

A. *p* A - bend - lich schon rauscht der Wald aus den tie - fen Grün - den dro - ben wird der

T. *p* A - bend - lich schon rauscht der Wald aus den tie - fen Grün - den dro - ben wird der

B. *p* A - bend - lich schon rauscht der Wald aus den tie - fen Grün - den dro - ben wird der

6 *p* Herr nun bald an die Ster - ne zün - den Wie so stil - le in den Schlün - den

Herr nun bald an die Ster - ne zün - den Wie so stil - le

Herr nun bald an die Ster - ne zün - den Wie so stil - le

Herr nun bald an die Ster - ne zün - den Wie so stil - le

12 wie so stil - le, wie so stil - le in der Schlün - den. A - bend - lich nur rauscht der Wald

in den Schlün - den in der Schlün - den. A - bend - lich nur rauscht der Wald

in den Schlün - den wie so stil - le in der Schlün - den. A - bend - lich nur rauscht der Wald

in den Schlün - den in der Schlün - den. A - bend - lich nur rauscht der Wald

18

aus den tie-fen Grün - den Al-les geht zu sei-ner Ruh, wie die Welt ver - brau - se,
 der Wald. Al-les geht zu sei-ner Ruh, wie die Welt ver - brau - se,
 der Wald. Al-les geht zu sei-ner Ruh, wie die Welt ver - brau - se,
 der Wald. Al-les geht zu sei-ner Ruh, wie die Welt ver - brau - se,

25

pp schau-ernd hört der Wan-drer zu, sehnt sich tief nach Hau - se, schau-ernd hört der Wan-drer zu,
pp schau-ernd hört der Wan-drer zu, sehnt sich tief nach Hau - se, *f* sehnt sich tief nach
pp schau-ernd hört der Wan-drer zu, sehnt sich tief nach Hau - se, *f* sehnt sich tief nach
pp schau-ernd hört der Wan-drer zu, sehnt sich tief nach Hau - se, sehnt sich tief nach
pp schau-ernd hört der Wan-drer zu, sehnt sich tief nach Hau - se,

31

p sehnt sich tief nach Hau - se hier in Wal-des grü-ner Klau-se, Herz gehed-lich auch zur Ruh. *pp*
 Hau - se, nach Hau - se hier in Wal-des grü-ner Klau-se, zur Ruh. *pp*
 Hau - se, nach Hau - se hier in Wal-des grü-ner Klau-se, zur Ruh. *pp*
 Hau - se, nach Hau - se hier in Wal-des grü-ner Klau-se, zur Ruh. *pp*

Fanny Mendelssohn

Obras varias

1. La autora

Fanny Cäcilie Mendelssohn, posteriormente llamada Fanny Hensel, nace en Hamburgo en 1805 en el seno de una familia acomodada, hija del banquero Abraham Mendelssohn, nieta del filósofo Moses Mendelssohn y hermana del conocido compositor Félix Mendelssohn.

Fanny gozó de la misma excelente educación que su hermano. Muy pronto destacó en el campo musical, por lo que su educación se dirigió a la composición musical. En su entorno musical podemos encontrar a personalidades como Ignaz Moscheles, Sir George Smart y a su maestro Carl Friedrich Zelter.



La posición de la mujer en el contexto social de su época, no le permitió alcanzar mayor fama. Casada con el pintor Wilhelm Hensel, debuta como pianista en 1838.

Muere en Berlín en 1847 a causa de un infarto cerebral

Su obra abarca un total de 466 piezas, entre instrumentales y vocales. Algunas de sus canciones fueron originalmente publicadas bajo el nombre de su hermano, entre ellas la canción "Italia", la preferida de la reina Victoria, que pensaba que había sido compuesta por Félix.

Su reputación como compositora ha ido creciendo con el tiempo.

2. Obra "Abendlich" (Canción de la tarde), texto y traducción

El autor del texto es el poeta Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788-1857)

Texto alemán	Traducción aproximada
Abendlich schon rauscht der Wald Aus den tiefsten Gründen, Droben wird der Herr nun bald An die Sternlein zünden. Wie so stille in den Schlünden, Abendlich nur rauscht der Wald.	El murmullo de la tarde se eleva en el bosque, Viene desde el fondo de la tierra; muy pronto en lo alto, el Señor encenderá las estrellas. ¡Qué silencio tan profundo! Sólo el murmullo de la tarde estremece el bosque.
Alles geht zu seiner Ruh. Wald und Welt versauen, Schauernd hört der Wanderer zu, Sehnt sich recht nach Hause. Hier in Waldes stiller Klause, Herz, geh endlich auch zur Ruh.	Todos los seres buscan el reposo, el bosque y el mundo se desvanecen. Tembloroso, el paseante solitario agudiza el oído y se preocupa por su retraso. Aquí, en la calma escondida del bosque, Camina tú también, corazón mío, hacia el descanso.

Coro de los peregrinos

3' 00"

De la ópera "Tannhäuser"

RICHARD WAGNER
(1813 - 1883)

$\text{♩} = 70$

Soprano *f* Be-glückt darf nun dich, O Hei-mat, ich

Alto *f* Be-glückt darf nun dich, O Hei-mat, ich

Tenor *f* Be-glückt darf nun dich, O Hei-mat, ich

Bass *f* Be-glückt darf nun dich, O Hei-mat, ich

8

schau'n und grü - ssen froh dei-ne lieb - lich-en Au-en; nun lass' ich ruh'n den

schau'n und grü - ssen froh dei-ne lieb - lich-en Au-en; nun lass' ich ruh'n den

schau'n und grü - ssen froh dei-ne lieb - lich-en Au-en; nun lass' ich ruh'n den

schau'n und grü - ssen froh dei-ne lieb - lich-en Au-en; nun lass' ich ruh'n den

15

Wan - der - stab, weil Gott ge - treu ich ge - pil - gert

Wan - der - stab, weil Gott ge - treu ich ge - pil - gert

Wan - der - stab, weil Gott ge - treu ich ge - pil - gert

Wan - der - stab, weil Gott ge - treu ich ge - pil - gert

20

hab'. *mf* Durch Sühn' und Buss' hab' ich ver - söhnt den

hab'. *mf* Durch Sühn' und Buss' hab' ich ver - söhnt den

hab'. *mf* Durch Sühn' und Buss' hab' ich ver - söhnt den

hab'. *mf* Durch Sühn' und Buss' hab' ich ver - söhnt den

25 *mf*

Her - ren, dem mein Her - ze fröhnt, der mei - ne Reu' mit Se - gen

Her - ren, dem mein Her - ze fröhnt, der mei - ne Reu' mit Se - gen

Her - ren, dem mein Her - ze fröhnt, der mei - ne Reu' mit Se - gen

Her - ren, dem mein Her - ze fröhnt, der mei - ne Reu' mit Se - gen

32 *p*

krönt, den Her - ren, dem mein Lied er - tönt, den Her - ren, dem mein

krönt, den Her - ren, dem mein Lied er - tönt, den Her - ren, dem mein

krönt, den Her - ren, dem mein Lied er - tönt, den Her - ren, dem mein

krönt, den Her - ren, dem mein Lied er - tönt, den Her - ren, dem mein

39 *ff*

Lied er - tönt! Der Gna - de Heil ist dem Bös - ser be - schie - den, er

Lied er - tönt! Der Gna - de Heil ist dem Bös - ser be - schie - den, er

Lied er - tönt! Der Gna - de Heil ist dem Bös - ser be - schie - den, er

Lied er - tönt! Der Gna - de Heil ist dem Bös - ser be - schie - den, er

46

geht einst ein in der Se - li - gen Frie - den, vor Höll' und Tod ist ihm nicht

geht einst ein in der Se - li - gen Frie - den, vor Höll' und Tod ist ihm nicht

geht einst ein in der Se - li - gen Frie - den, vor Höll' und Tod ist ihm nicht

geht einst ein in der Se - li - gen Frie - den, vor Höll' und Tod ist ihm nicht

53

bang', drum preis' ich Gott mein Le - be - lang! Hal - le - lu - ja! Hal

bang', drum preis' ich Gott mein Le - be - lang! Hal - le - lu - ja! Hal

bang', drum preis' ich Gott mein Le - be - lang! Hal - le - lu - ja! Hal

bang', drum preis' ich Gott mein Le - be - lang! Hal - le - lu - ja! Hal

60

le - lu - ja in E - wig - keit, in E

le - lu - ja in E - wig - keit, in E

le - lu - ja in E - wig - keit, in E

le - lu - ja in E - wig - keit, in E

65

- wig - keit! A - men.

- wig - keit! A - men.

- wig - keit! A - men.

- wig - keit! A - men.

Coro de Peregrinos

Autor: Wagner, Richard

Descripción:

De la ópera "*Tanhauser*".

Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schauen,
und grüßen froh deine lieblichen Auen;
nun lass' ich ruhn den Wanderstab,
weil Gott getreu ich gepilgert hab'.

Durch Sühn' und Buß' hab' ich versöhnt
den Herren, dem mein Herze frönt,
der meine Reu' mit Segen krönt,
den Herren, dem mein Lied ertönt.

Der Gnade Heil ist dem Büber beschieden,
er geht einst ein in der Seligen Frieden!
Vor Höll' und Tod ist ihm nicht bang,
drum preis' ich Gott mein Lebelang.

Halleluja! Halleluja!
in Ewigkeit, in Ewigkeit!

Tema: S.XIX-Profano

Con alegría te encuentro de nuevo, oh patria mía,
con gozo saludo a los verdes prados;
dejo ya mi báculo de peregrino pues,
humillado ante Dios, he peregrinado

Estoy en paz con el Señor
a El se rinde mi corazón
El me ha bendecido
A El elevo mi canto

La gracia de la salvación has concedido al penitente,
una vez que entre en la bendita paz!
Sin miedo al infierno ni a la muerte,
alabaré a Dios por el resto de mis días

¡Aleluya! ¡Aleluya!
¡Eternamente, eternamente!

ABENDLIED

Autor: Josef Rheinberger (1839 - 1901)

Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget."

El texto es un fragmento de la Biblia. En concreto: Lucas 24, 29: "Pero ellos le insistieron: "Quédate con nosotros, porque ya es tarde y el día se acaba". Él entró y se quedó con ellos." El pasaje se refiere a la aparición de Jesús a los discípulos de Emaús.

ABENDLIED

Op. 69 n° 1

(Texto: Lucas, 24, 29.- Episodio de Emaús)

(Edición: Simrock, Berlín, 1873)

Josef Rheinberger

(1839 - 1901)

Andante molto ♩ = 72

Soprano I
Bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den, bleib bei

Soprano II
Bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den, bleib bei

Alto
Bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den,

Tenor I
Bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den,

Tenor II
Bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den,

Bajo
Bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den, bleib bei

S I
uns, denn es will A - bend wer - - den, denn es will

S II
uns, denn es will A - bend wer - - den,

A
bleib bei uns, denn es will A - bend wer - - den,

TI
denn es will A - bend wer - -

TII
bleib bei uns, denn es will, denn es will A - bend

B
uns, denn es will A - bend, A - bend wer - - den,

13

S I A - bend wer - den, A - - - bend wer - - - den, *dim.*

S II *f* denn es will A - bend wer - - - den, A - bend wer - den, *dim.*

A denn es will A - bend wer - - - den, *f* *dim.*

TI *f* den, denn es will A - - - bend wer - - - - den, *dim.*

TII *f* wer - - - den, will A - - - - bend wer - - - den, *dim.*

B *f* denn es will A - - - - - bend wer - - - - den, *dim.*

19

S I *f* und der Tag hat sich ge - nei - - - get, sich ge - nei - - - -

S II *f* und der Tag hat sich ge - nei - - - - - get, sich ge -

A *f* und der Tag hat sich ge - nei - - -

TI *f* und der

TII *f* und der Tag hat sich ge - nei - - - -

B *f* und der Tag hat sich ge -

25

S I get, sich ge - nei - get, *dim.* *p* bleib bei uns,

S II nei - - - - - get, *dim.* *p* bleib bei uns,

A get, hat sich ge - nei - get, *dim.* *p* o bleib bei uns,

TI 8 Tag hat sich ge - nei - - - - get, *dim.* *p* bleib bei

TII 8 get, hat sich ge - nei - - - - get, *dim.* *p* o bleib bei

B nei - get, sich ge - nei - - - - get, *dim.* *p* bleib bei

30

S I denn es will A - bend wer den, *f* und der

S II denn es will A - bend wer - den, *f* und der

A denn es will A - bend wer - den, *f* und der Tag hat sich ge-

TI 8 uns, denn es will A-bend wer - den, *f* und der Tag hat

TII 8 uns, denn es will A-bend wer - den, *f* und der Tag hat sich ge - neigt, hat

B uns, denn es will A-bend wer - den, *f* und der Tag hat sich ge - nei - - - - get, hat

37

S I Tag hat sich ge - nei - get. O bleib bei uns, o bleib bei uns,

S II Tag hat sich ge-nei - - get. O bleib bei uns, bleib,

A nei - - - - get. O bleib bei uns, bei uns,

TI sich ge - nei - get. O bleib bei uns, bei uns, denn es will

TII sich ge - nei - get. O bleib bei uns,

B sich ge - nei - get. O bleib, o bleib bei uns, o

p *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

43

S I o bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den.

S II o bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den.

A o bleib, o bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den.

TI A - bend wer - - den, denn es will A - bend wer - den.

TII o bleib, o bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den.

B bleib, o bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den.

f *ff* *dim.* *pp* *ff* *dim.* *pp* *f* *ff* *dim.* *pp* *ff* *dim.* *pp*

Siglo XX

Pompa y Circunstacia

Edward Elgar (1857-1934)
Texto: A.C. Benson (1862-1925)

Land of hope and Glo - ry Mo - ther of the free

8

1.

How shall we ex - tol thee who are born of

15

2.

thee Make the might - ier yet God

22

Who made thee might - i - make the might - ier yet Land of hope and

Who made thee might - i - make the might - ier yet Land of hope and

Who made thee might - i - make the might - ier yet Land of hope and

Who made thee might - i - make the might - ier yet Land of hope and

31

Glo - ry Mo - ther of the free How shall we ex -

Glo - ry Mo - ther of the free How shall we ex -

Glo - ry Mo - ther of the free How shall we ex -

Glo - ry Mo - ther of the free How shall we ex -

39

tol thee who are born of thee Land of hope and

tol thee who are born of thee Land of hope and

tol thee who are born of thee Land of hope and

tol thee who are born of thee Land of hope and

47

Glo - ry Mo ther of the free How Shall we ex -

Glo - ry Mo ther of the free How Shall we ex -

Glo - ry Mo ther of the free How Shall we ex -

Glo - ry Mo ther of the free How Shall we ex -

55

tol thee make the might - ier yet God

tol thee make the might - ier yet God

tol thee make the might - ier yet God

tol thee make the might - ier yet God

62

Who made the might - i - make thee might - ier yet

Who made the might - i - make thee might - ier yet

Who made the might - i - make thee might - ier yet

Who made the might - i - make thee might - ier yet

Pompa y circunstancia, Opus 39, es una serie de cinco marchas orquestales compuestas por sir Edward Elgar, a comienzos del siglo XX.

"Adiós al relincho del corcel de batalla,
 al tambor que conmueve el espíritu,
 al pífano que perfora los oídos,
 a la bandera real y todas sus cualidades,
 orgullo, pompa y circunstancia de la gloriosa guerra."

Estilos corales del S. XX

La música coral desde fines del S.XIX

A partir de fines del siglo XIX se va abandonando la tonalidad y se componen obras para coro, primero impresionistas (C. Debussy, Ravel, Fauré) y luego atonales (A. Webern y A. Schoenberg).

Luego, hacia mediados del S. XX, las obras no tienen las dificultades propias de las disonancias y saltos vocales de las obras anteriores, pero sí, se hace muy difícil el trabajo del color y elementos hablados, gritos, onomatopeyas, etc.

O sea, que lo importante para esta nueva época es la concepción del color y la expresión.

Para poder acercarnos a estas composiciones, primero practicaremos con un pequeño fragmento de "Exultate Deo" de Francis Poulenc, obra sumamente difícil para grupos amateur.

"Exultate Deo" de Francis Poulenc (1941)

Aprendemos muy bien cada parte con la sílaba "pa" y después unimos de dos en dos cuerdas: conviene Soprano y Tenor, Soprano y Barítono, Tenor y Barítono y Alto.

Los calderones se hacen para escuchar bien las disonancias.

Para facilitar el aprendizaje hemos suprimido la soprano 1ª, alto 1ª y el tenor 2º

c.81-84

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 3/4 time and features the syllable "pa" repeated across four measures. The Soprano part is in the treble clef, the Alto in the treble clef, the Tenor in the treble clef with a one-octave lower staff, and the Bass in the bass clef. The lyrics "pa pa pa pa pa pa pa pa" are written below the notes. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Exultate Deo- Psalme 80

(Fragmento de c.1-28)

Francis Poulenc (1941)

Assez animé ♩ = 120

S
A
T
B

Ex - ul - ta - - - te De - o, ad - ju -
Ex - ul - ta - - - te

5
S
A
T
B

to - - - ri - nos - - - tro,
De - - - o, nos - - - tro,
Ex - ul -

9
S
A
T
B

Ex - ul - ta - - - te De - o, ad - ju -
ta - - - te De - - - o, ad - ju - to - - - ri -

13 *subito p*

S
A
T
B

to - ri - nos - tro, ad - ju - to - ri -
nos - - - - - tro, *p* ad - ju - to - ri -

17 *un peu plus vite*

S
A
T
B

nos - - - - - tro, Ju - bi - la - te
nos - - - - - tro, Ju - bi - la - te
Ju - - - - - te

nos - - - - - tro, Ju - bi - la - te

20

S
A
T
B

De - - - o Ju - bi - la - te De - - - o
De - - - o Ju - bi - la - te De - - - o
bi - - - - -
De - - - o Ju - bi - la - te De - - - o

23 *mf* *f*

De - o Ja - cob De - o Ja - cob Ju - bi - la - te

De - o Ja - cob De - o Ja - cob Ju - bi - la - te

la - - - - - te De - - - - -

De - o Ja - cob De - o Ja - cob Ju - bi - la - te

26

De - - - o Ju - bi - la - te De - - - o

De - - - o Ju - bi - la - te De - - - o

- - - - - o

De - - - - o Ju - bi - la - te De - - - - o

Traducción:

*Cantad con gozo a Dios, fortaleza nuestra;
al Dios de Jacob aclamad con júbilo.*

Carmina Burana

Fortuna Imperatrix Mundi

1. O Fortuna

ff **Pesante** *poco stringendo* Carl Orff

S *ff* O For - tu - na, vel - ut Lu - na sta - tu va - ri - a - bi - lis,

C *ff* O For - tu - na, vel - ut Lu - na sta - tu va - ri - a - bi - lis,

T *ff* O For - tu - na, vel - ut Lu - na sta - tu va - ri - a - bi - lis,

B *ff* O For - tu - na, vel - ut Lu - na sta - tu va - ri - a - bi - lis,

5 *pp* 6 7 8 9 10 11 12
sem - per cres - cis aut de - cres - cis; vi - ta de - te - sta - bi - lis

13 14 15 16 17 18 19 20
nunc ob - du - rat et tunc cu - rat lu - do men - tis a - ci em,

21 22 23 24 25 26 27 28 29
e - ge - sta - tem, po - tes - ta - tem dis - sol - vit ut gla - ci - em. Sors im -

30 31 32 33 34 35 36 37 38

ma-nis et in - a - nis ro - ta tu vo - lu - bi - lis, sta - tus ma - lus,

ma - nis et in - a - nis, ro - ta tu vo - lu - bi - lis, sta - tus ma - lus,

ma - nis et in - a - nis, ro - ta tu vo - lu - bi - lis, sta - tus ma - lus,

ma - nis et in - a - nis, ro - ta tu vo - lu - bi - lis, sta - tus ma - lus,

39 40 41 42 43 44 45 46 47

va - na sa - lus sem - per dis - so - lu - bi - lis, ob - um - bra - ta et ve -

va - na sa - lus sem - per dis - so - lu - bi - lis, ob - um - bra - ta et ve -

va - na sa - lus sem - per dis - so - lu - bi - lis, ob - um - bra - ta et ve -

va - na sa - lus sem - per dis - so - lu - bi - lis, ob - um - bra - ta et ve -

48 49 50 51 52 53 54 55 56

la - ta mi - chi quo - que ni - te - ris; nunc per lu - dum dor - sum nu - dum

la - ta mi - chi quo - que ni - te - ris; nunc per lu - dum dor - sum nu - dum

la - ta mi - chi quo - que ni - te - ris; nunc per lu - dum dor - sum nu - dum

la - ta mi - chi quo - que ni - te - ris; nunc per lu - dum dor - sum nu - dum

57 58 59 60 61 62 63 64 65

fe - ro tu - i sce - le - ris. *f* Sors sa - lu - tis et vir - tu - tis mi - chi

fe - ro tu - i sce - le - ris. *f* Sors sa - lu - tis et vir - tu - tis mi - chi

fe - ro tu - i sce - le - ris. *f* Sors sa - lu - tis et vir - tu - tis mi - chi

fe - ro tu - i sce - le - ris. *f* Sors sa - lu - tis et vir - tu - tis mi - chi

66 67 68 69 70 71 72 73 74

nunc con - tra - ri - a, est af - fec - tus et de - fec - tus sem - per in an -

nunc con - tra - ri - a, est af - fec - tus et de - fec - tus sem - per in an -

nunc con - tra - ri - a, est af - fec - tus et de - fec - tus sem - per in an -

nunc con - tra - ri - a, est af - fec - tus et de - fec - tus sem - per in an -

75 76 *ff* 77 78 79 80 81 82 83

ga - ri - a. *ff* Hac in ho - ra si - ne mo - ra cor de - pul - sum tan - gi -

ga - ri - a. *ff* Hac in ho - ra si - ne mo - ra cor de - pul - sum tan - gi -

ga - ri - a. *ff* Hac in ho - ra si - ne mo - ra cor de - pul - sum tan - gi -

ga - ri - a. *ff* Hac in ho - ra si - ne mo - ra cor de - pul - sum tan - gi -

84 85 86 87 88 89 90 91 *cresc.* 92

te; quod per sor - tem ster - nit for - tem, me - cum om - nes plan - gi -

te; quod per sor - tem ster - nit for - tem, me - cum om - nes plan - gi -

te; quod per sor - tem ster - nit for - tem, me - cum om - nes plan - gi -

te; quod per sor - tem ster - nit for - tem, me - cum om - nes plan - gi -

93 94 95 96 97 98 99 100 101

te!

te!

te!

te!

O Fortuna
velut luna,
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Oh Fortuna,
como la luna
variable de estado,
siempre creces
o decreces;
¡Que vida tan detestable!
ahora oprime
después alivia
como un juego,
a la pobreza
y al poder
lo derritió como al hielo.

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata
michi quoque niteris;
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Suerte monstruosa
y vacía,
tu rueda gira,
perverso,
la salud es vana
siempre se difumina,
sombrió
y velado
también a mí me mortificas;
ahora en el juego
llevo mi espalda desnuda
por tu villanía.

Sors salutis
et virtutis
michi nunc contraria,
est affectus
et defectus
semper in angaria.
Hac in hora
sine mora
corde pulsum tangite;
quod per sortem
sternit fortem,
mecum omnes plangite!

La Suerte en la salud
y en la virtud
está contra mí,
me empuja
y me lastra,
siempre esclavizado.
En esta hora,
sin tardanza,
toca las cuerdas vibrantes,
porque la Suerte
derriba al fuerte,
llorad todos conmigo.

Horatii carmen

(Odas de Horacio, libro II, nº 10)

"... de aurea mediocritate..."

(Editio Musica, Budapest, 1972)

Zoltán Kodaly

Con moto

S. *f* Rec - ti - us vi - ves, Li - ci - ni, ne - qu'al - tum sem - per ur - gen - do

A. *f* Rec - ti - us vi - ves, Li - ci - ni, ne - qu'al - tum sem - per ur - gen - do

T. *f* Rec - ti - us vi - ves, Li - ci - ni, ne - qu'al - tum sem - per ur - gen - do

B. *f* Rec - ti - us vi - ves, Li - ci - ni, ne - qu'al - tum sem - per ur - gen - do

7

ne - que dum pro - cel - las, cau - tus ho - rres - cis ni - mi - um pre - men - do

ne - que dum pro - cel - las, cau - tus ho - rres - cis ni - mi - um pre -

ne - que dum pro - cel - las, cau - tus ho - rres - cis ni - mi - um pre -

ne - que dum pro - cel - las, cau - tus ho - rres - cis ni - mi - um pre -

13

li - tus i - ni - quum li - tus i - ni - quum. *p* Au - re - am quis - quis me - di - o - cri -

men - do li - tus i - ni - quum. *p* Au - re - am

men - do li - tus i - ni - quum. *p* Au - re - am

men - do li - tus i - ni - quum. *p* Au - re - am

20

ta - tem di - li - git tu - tus ca - ret ob - so - le - ti sor - di - bus te - cti
 me - di - o - cri - ta - tem Au - re - am sor - di - bus te - cti
 Au - re - am Au - re - am sor - di - bus te - cti
 Au - re - am Au - re - am sor - di - bus te - cti

27

ca - ret in - vi - den - da, so - bri - us au - la, so - bri - us au - la. Sae - pi - us
 ca - ret in - vi - den - da, so - bri - us au - la. Sae - pi - us
 ca - ret in - vi - den - da, so - bri - us au - la. Sae - pi - us ven - tis
 ca - ret in - vi - den - da, so - bri - us au - la. Sae - pi - us ven - tis

35

ven - tis a - gi - ta - tur in - gens pi - nus et gra - vi - o - re ca - su
 ven - tis a - gi - ta - tur in - gens pi - nus et gra - vi ca - su
 a - gi - ta - tur in - gens pi - nus et cel - sae gra - vi - o - re ca - su de - ci - dunt
 a - gi - ta - tur in - gens pi - nus et cel - sae gra - vi - o - re ca - su

42

de - ci-dunt tu - rres fe - ri-unt-que sum - mos ful - gu-ra mon - tes

de - ci-dunt tu - rres fe - ri-unt-que sum - mos ful - gu-ra mon - tes

tu - rres fe - ri-unt-que sum - mos ful-gu-ra mon-tes ful - gu-ra ful - gu-ra

ful - gu-ra mon-tes ful - gu-ra ful - gu-ra

49

ff De - ci-dunt tu - rres fe - ri-unt-que sum - mos, ful-gu-ra mon-tes

ff De - ci-dunt tu - rres fe - ri-unt-que sum - mos, ful - gu - ra

ff mon - tes De - ci-dunt tu - rres fe - ri-unt-que sum - mos, ful - gu - ra

ff mon - tes De - ci-dunt tu - rres fe - ri-unt-que sum - mos, ful - gu - ra

55

ful-gu-ra mon-tes ful-gu-ra, ful - gu-ra mon - tes.

mon - tes, ful - gu-ra mon - tes.

mon - tes, ful - gu-ra mon - tes.

mon - tes, ful-gu-ra, ful - gu-ra mon - tes.

(Odas de Horacio, libro II, n° 10)
“... de aurea mediocritate...”
Zoltan Kodaly

1. Zoltan Kodaly

Zoltán Kodály: (1882 -1967) es uno de los más destacados músicos húngaros. Tras una primera etapa posromántica su estilo evoluciona a un estilo de complejas armonías contemporáneas con profundas influencias del folclore, estilo que comparte con su coetáneo Béla Bartók.

En esta ocasión pone música con texto húngaro (nosotros hemos mantenido sólo el latino) a una conocida oda del poeta latino Horacio.

2. Horacio

Quinto Horacio Flaco es quizá el principal poeta lírico en lengua latina. Su vida transcurre en el s. I a. C. (65 – 8 a.C.); es, por tanto contemporáneo de Julio César, Octavio, Marco Antonio, Cicerón, Virgilio, Cleopatra, etc...

Educado en el epicureísmo, su importancia en la poesía es tal que muchos de sus temas fueron retomados en el Renacimiento y glosados por autores de todo el ámbito europeo: Ronsard, Petrarca, Garcilaso, Fray Luis de León, José Cadalso, Leandro Fernández de Moratín, los ingleses John Keats y John Milton o Jorge Guillén entre nuestros contemporáneos.

En el campo de la lírica su obra cumbre son las Odas, que él mismo consideraba lo mejor de su obra y de las que afirmaba que “serían más duraderas que el bronce”. Las 104 odas que componen los cuatro libros de Odas, en los que traslada al latín los metros de los poetas griegos, podemos agruparlas por temas: alabanza de Augusto, elogio de la amistad, el amor, la naturaleza, además de otros temas filosóficos. Entre los temas horacianos que han gozado de un respaldo universal en la cultura occidental, citaremos:

- **“Beatus ille”**: este tema literario canta la alabanza de la vida retirada en el campo. Podemos ver una glosa del mismo en el conocido poema de Fray Luis de León “Qué descansada vida...”
- **“Carpe diem”**: es un tema universal, por el que se invita a disfrutar del momento presente, ya que el día de mañana es incierto.
- **“aurea mediocritas”**: ver punto siguiente

3. La “aurea mediocritas”

Este tema está recogido en la oda 10 del libro segundo, en la que Horacio invita a practicar su filosofía: hacer uso moderado de las riquezas y ser generoso; no dejarse abatir por la adversidad y gozar de los precarios bienes presentes, es decir practicar la «áurea medianía» («aurea mediocritas»).

Se utiliza la palabra “medianía” porque el término “mediocridad” nos puede llevar a equívocos. La “mediocritas” a que se refiere Horacio no tiene nada que ver con lo que entendemos por mediocridad. Está mucho más próximo al sentido profundo del dicho popular “la virtud está en el medio”, pero haciendo hincapié en que esta expresión en su formulación original de Aristóteles no tiene nada que ver con un estado de conformidad con lo justo, esfuerzo sí, pero sin pasarse, etc... Aristóteles concibe la virtud como un punto excelso entre dos extremos igualmente desechables: la prudencia, por ej., sería un punto medio de excelencia entre la temeridad y la cobardía.

4. Texto y traducción

Entenderemos mejor el concepto leyendo el poema, del que presentamos una traducción de todas sus estrofas, aunque no todas están en la partitura.

En vez de algún poema clásico, como el de Fray Luis de León: “Si en alta mar, Licinio...”, hemos preferido una traducción más literal.

Texto latino	Traducción aproximada (J. I. Pérez)
Rectius vives, Licini, neque altum semper urgendo neque, dum procellas cautus horrescis, nimium premendo litus iniquum.	<i>Más honestamente vivirás, Licinio, si, cuando precavido temes las tormentas, no navegas siempre en alta mar y tampoco te ciñes demasiado a la traicionera orilla.</i>
Auream quisquis mediocritatem diliget, tutus caret obsoleti sordibus tecti, caret invidenda sobrius aula.	<i>Quien ama la “aurea mediocritas”, vive por una parte protegido, libre de los peligros de un techo inseguro y por otra con sobriedad, libre de una mansión envidiada.</i>
Saepius ventis agitatur ingens pinus et celsae graviore casu decidunt turres feriuntque summos fulgura montis.	<i>Con más frecuencia son sacudidos por los vientos los altos pinos, se derrumban con más estrepitosa caída las altas torres y hieren los rayos las cumbres más altas.</i>
Sperat infestis, metuit secundis alteram sortem bene praeparatum pectus: informis hiemes reducit Iuppiter, idem	<i>El ánimo bien dispuesto tanto espera en la desgracia un cambio de fortuna, como lo teme en la bonanza. Júpiter trae los temibles inviernos y él mismo</i>
submovet; non, si male nunc, et olim sic erit: quondam cithara tacentem suscitat Musam neque semper arcum tendit Apollo.	<i>los retira. Si ahora [algo va] mal, no siempre será así: Apolo sólo de vez en cuando despierta con su cítara a la callada Musa y no siempre está con el arco tendido.</i>
Rebus angustis animosus atque fortis adpare, sapienter idem contrahes vento nimium secundo turgida vela.	<i>Muéstrate animoso y fuerte en las adversidades, pero también con igual prudencia recoge las velas hinchadas por un viento demasiado favorable.</i>

Agnus Dei

ADAGIO FOR STRINGS, Op. 11, transcribed for mixed Chorus with Organ or Piano Accompaniment

Samuel Barber

Molto adagio
molto espr.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

A - gnus De - gnus De - gnus De - gnus De -

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Solo Soprano

A - gnus De - i, mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis,

5

unis. *mf*

qui tol - lis pec - ca - - ta mun - di, qui

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui

mf

qui

mf

pec - ca - - ta, pec - ca - - ta

p *mf*

tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

p *mf*

tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

p *mf* *div.*

tol - lis pec - ca - - ta

p

mun - di, mi - se - re - re

6

③ *p* *p*

re - re no - bis. Do - - -

p *p*

re - re no - bis. Do - - na no - bis

p *p*

mun - di, Do - - -

mf *crese, molto espr.*

no - bis. A - - -

na - no - bis pa - cem, do - - -

pa - - - cem, do - - -

na, do - - -

mf *p*

gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta

7

with increasing intensity

na no - - - bis pa -

na, no - - - bis pa -

p molto espr.

na, A - - - gnus De - i, qui tol - lis pec -

p

mun - di, A - - - gnus

SOP. I ④ *mf espr.*

cem. Mi - se - re - - - re -

SOP. II *mf espr.*

cem. Mi - se - re, mi - se - re - - - re -

ALTO I *mf espr.*

cem. Mi - se - re - - - re, qui tol - lis pec - ca - ta

ALTO II

cem. *mf*

ca - ta mun - di, mi - se - re -

mf

De - - i, mi - - - se -

no - bis, A - gnus De -
mun - di, mi - se - re - re. A -
re, Do - na no - bis
div. unis.
re - re, mi - se -

f *mp* *mf espr.*
molto espr.

i, A - gnus De - i, do -
gnus De - i, do - na
pa - cem, A - gnus De - i, qui
re - re no - bis, do - na

f *cresc. sempre*
f *espr.*
cresc. sempre
cresc. sempre

(do) - na no - bis pa -
no - bis na no - bis pa -
no - bis unis. pa - cem, do - na no - bis pa -
tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis pa -
do - na no - bis pa -
no - bis, do - na no - bis pa -

div. *ff*
ff
div. *ff*
div. *ff*
marc.

Do - na no - bis
Do - na no - bis
Do - na no - bis
Do - na no - bis
Do - na no - bis

cem. *pp* ⑤
ff div. *pp*
ff *pp*
ff *pp*
ff *pp*
cem. *pp*

pa - cem, A - gnus De -
gnus De -
pa - cem, A - gnus De -
pa - cem, A - gnus De -
pa - cem, A - gnus De -

Tempo I *mf espr.*
p
unis. mf espr.
p

i, qui tol - lis pec - ca -
i, A - gnus
i, qui tol - lis pe - ca -
i, A - gnus

⑥
div.

ta - mun - di, do - na,

De - i, Mi - se - re -

ta - mun - di, do - na,

De - i, Mi - se - re -

mi - se - re re.

re, do - na no - bis pa - cem.

mi - se - re re.

re, mi - se - re re.

pp (*morendo*)

mf *unif.* *molto espr. sost.* *pp*

pp (*morendo*)

pp (*morendo*)

IMMORTAL BACH

Arr. KNUT NYSTEDT

Komm süs - ser Tod. Komm sel' - ge Ruh'.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written below the upper staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a melody in the upper voice.

Komm füh - re mich in Fric - de

The second system of the musical score continues the two-staff format. The upper staff has a melodic line with a slur over the notes for 'Fric' and a fermata over the final note 'de'. The lower staff provides a steady accompaniment. The lyrics are written below the upper staff.

Komm süßer Tod, komm sel'ge Ruh!
Komm, führe mich in Friede.

Come sweet death, come celestial ease!
Come, lead me in peace.

BLUE MOON

SATB, a cappella, with optional accompaniment, bass, guitar and drums

Lyrics by
LORENZ HART

Music By
RICHARD RODGERS
Arranged by
Jeff Funk

Doo wop ♩ = 132 (♩♩ = ♩♩)

SOPRANO
ALTO

TENOR
BASS

ACCOMP.

mf Blue

G Em C D

mf

3

mf Blue, blue moon, blue

mf moon, blue moon, blue moon, dip dip da.

G Em C D G Em

* Opt. Low G's may be sung 8^{va} throughout.

2

6

moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue moon, dip dip da

C D G Em C D

9

bom. (Opt. solo or basses) Blue *mf* (end solo)

Bom ba ba bom ba bom - ba bom bom bom. Dang da da dang dang dip - pi - ty day. Blue

11

Blue, blue moon, blue moon, Blue, dip dip da. Blue, blue moon, blue

Moon, G Em C D G Em

14 With-out a dream in my heart With-out a love of my
 moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue moon, dip dip da

C D G Em C C/D

17 own. Blue —
 bom. (Opt. solo or basses) (end solo)
 Bom ba ba bom ba bom_ ba bom bom bom. Dang da da dang dang dip - pi - ty day. Blue

19 Moon you knew just what I was there for
 Blue, blue moon, blue moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue

Moon,
 G Em C D G Em

you heard me say - ing a pray'r for some-one I real - ly could

moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue moon, dip dip da.

C D G Em C C/D

care for *f* And then there sud - den - ly ap -

Wah wah wah wah. Doo doo doo

f Doo doo doo doo

G C C/G G C6

peared be - fore me the on - ly

doo doo doo doo doo doo doo.

doo doo doo doo doo doo doo doo.

Cmaj7 G(2) G

31 one my arms will ev - er hold

Doo doo doo doo doo doo doo

Doo doo doo doo doo doo doo doo

C6 Cmaj7 G(2) G

34 I heard some - bod - y whis-per "Please a -

doo doo doo. Doe doo doo doo doo doo

doo doo doo doo Doo doo doo doo doo doo.

C6 Cmaj7

37 dore me" And when I looked, the

doo doo doo doo doo. Ah,

doo doo doo doo doo doo doo doo.

G(2) G A

To Coda ⊕

moon had turned to gold! _____

Blue _

40

Bom bom bom. Blue

D

Moon!

Now I'm no long - er a - lone

43

Moon,

G Em C D G Em

With-out a dream in my heart

With-out a love of my

46

C D G Em C C/D

49 **own.** Blue

bom.
(Opt. solo or basses) *(end solo)*

Born ba ba bom ba bom_ ba bom bom bom. Dang da da dang dang dip - pi - ty day. Blue

51 **Moon** you knew just what I was there for

Blue, blue moon, blue moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue

Moon.

G Em C D G Em

54 you heard me say - ing a pray'r for some-one I real - ly could

moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue moon, dip dip da.

C D G Em C C/D

57 care for _____ *f* And then there

Wah wah wah wah.

G C C/G G

Coda

59 gold, to gold! *f* Blue

Bom bom bom bom Bom bom bom Blue

D Eb

61 Moon! Now I'm no long-er a - lone

Blue, blue moon, blue moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue

Moon,

Ab Fm Db Eb Ab Fm

64 With-out a dream in my heart. With-out a love of my
 moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue moon, dip dip da.

Db Eb Ab Fm Db Db/Eb

67 own. Blue —

(Opt. solo or basses) (end solo)

Bom ba ba bom ba bom. ba bom bom bom. Dang da da dang dang dip - pi - ty day. Blue

69 Moon you knew just what I was there for
 Blue, blue moon, blue moon, dip dip da. Blue, blue moon, blue

Moon, Ab Fm Db Eb Ab Fm

72 you heard me say - ing a pray'r for
 moon, dip dip da Blue, blue moon, blue

Db Eb Ab Fm

74 some - one I real - ly could care for
 moon, dip dip da. bom. (Opt. solo or basses)
 Bom ba ba bom ba bom_ ba bom bom bom.

Db Db/Eb

76 rit e dim. Freely mp
 Blue Moon. _____
 rit e dim. (end solo) mp
 Dang da da dang dang dip - pi - ty day

rit e dim. mp Eb Ab

Only you

BUCK RAM / ANDE RAND
(Arr.: N.C.)

Moderato

mf

S On - ly you can make this

C On - ly you can make this

T On - ly you can make this

B *mf*
On - ly you can make this

3

mp

world seem right, on - ly you can make the

world seem right, on - ly you can make the

world seem right, on - ly you, on - ly - you, can make the

world seem right, on - ly you can make the

7

mf

dark - ness bright. On - ly you and you a - lone can

dark - ness bright. On - ly you and you a - lone can

dark - ness bright. On - ly you and you a - lone can

dark - ness bright. On - ly you and you a - lone can

11

thrill me like you do and fill my heart with love for on - ly

thrill me like you do and fill my heart with love for on - ly

thrill me like you do and fill my heart with love for on - ly

thrill me like you do and fill my heart with love for on - ly

15

you. On - ly you can make this

you. On - ly you can make this

you. On - ly you can make this

you. On - ly you can make this

19

change in me, for it's true, you are my

change in me, for it's true, you are my

change in me, for it's true, for it's true, you are my

change in me, for it's true, you are my

23

des - ti - ny. When you hold my hand, I un - der - stand the

des - ti - ny. When you hold my hand, I un - der - stand the

des - ti - ny. When you hold my hand, I un - der - stand the

des - ti - ny. When you hold my hand, I un - der - stand the

27

ma - gic that you do. You're my dream come true, my one and on - ly

ma - gic that you do. You're my dream come true, my one and on - ly

ma - gic that you do. You're my dream come true, my one and on - ly

ma - gic that you do. You're my dream come true, my one and on - ly

31

I

you. On - ly

you. On - ly

you. On - ly

you. On - ly

II

you. On - ly

you. On - ly

you. On - ly

you. On - ly

Blue Christmas

Tema popularizado por Elvis Presley

Letra y Música:

BILLY HAYES & JAY JOHNSON

Versión Coral: JOSÉ LUIS BLASCO

Moderato ♩ = 90 Legato

S *mf* But I'll have a blue, Blue Christ - mas. *p*

C *mf* But I'll have a blue, Blue Christ - mas. *p*

T *mf* But I'll have a blue, Blue Christ - mas. *p*

B *mf* But I'll have a blue, Blue Christ - mas. *p*

But I'll have a blue, Blue Christ - mas.

5 *mp* I'll have a Blue Christ - mas with - out you.

mp I'll have a Blue Christ - mas with - out you.

mp I'll have a Blue, I'll have a Blue Christ - mas with - out

mp I'll have a Blue, I'll have a Blue Christ - mas with - out

I'll have a Blue, I'll have a Blue Christ - mas with - out

9 I'll be so blue think - ing a - bout you.

I'll be so blue think - ing a - bout you.

you. I'll be so blue, I'll be so blue think - ing a - bout

you. I'll be so blue think - ing a - bout

13

Dec - o - ra - tions of red on a green Christ - mas tree.

you Dec o - ra - tions of red on a green Christ - mas tree.

you. Dec o - ra - tions of red on a green Christ - mas tree.

18

Won't mean a thing if you're not here with me. I'll have a

Won't mean a thing if you're not here with me. I'll have a

Won't mean a thing if you're not here with me.

Won't mean a thing if you're not here with me.

22

Blue Christmas, that's cer - tain And when that

Blue Christmas, that's cer - tain And when that

I'll have a Blue Christ - mas, that's cer - tain

I'll have a Blue Christ - mas, that's cer - tain

26

blue heart - ache starts hurt - in' You'll be do - in' all

blue heart - ache starts hurt - in' You'll be do - in' all

- And when that blue heart - ache starts hurt - in' You'll be do - in' all

- And when that blue heart - ache starts hurt - in' You'll be do - in' all

31

right, with your Christ - mas of white, But I'll have a blue, Blue

right, with your Christ - mas of white, But I'll have a blue, Blue

right, with your Christ - mas of white, But I'll have a blue, Blue

right, with your Christ - mas of white, But I'll have a blue, Blue

36

1. Christ - mas. I'll have a Christ - mas.

2. Christ - mas. Christ - mas.

Christ - mas. I'll have a Christ - mas.

Christ - mas. I'll have a Christ - mas.

I'll have a Blue Christmas without you
 I'll be so blue thinking about you
 Decorations of red on a green Christmastree
 Won't be the same dear, if you're not here with me

Voy a tener una triste navidad sin ti
 Voy a estar triste pensando en ti
 Decoraciones rojas en un arbol verde
 No será lo mismo querida, si tú no estás aquí conmigo

I'll have a Blue Christmas that's certain
 And when that blue heartache starts hurtin'
 You'll be doin' all right, with your Christmas of white,
 But I'll have a blue, blue Christmas

Voy a tener una triste navidad eso es seguro
 Y cuando ese dolor de triste corazon empiece a doler
 Estarás haciendo bien, con su regalo de Navidad de color blanco,
 Pero voy a tener una TRISTE Navidad

Valenciano	Grafía valenciana	Pronunciación
	ç	como la española s
	terminación ig	como la española ch
	j	entre y y ch española
	qu	como la sílaba española cu
x	casi como la española s	
Inglés	Grafía inglesa	Pronunciación
	i	casi siempre como las españolas ai
	h	como una h sonora
	oo	como la española u
	ph	como la española f
	th	como la española z
w	como la española u	
Italiano	Grafía italiana	Pronunciación
	c	como la española ch
	ch	como la española k
	g	casi como la española ch
	gl	como la española ll
	ll	como la española l
qu	como la española cu	
z	como la española ts	
Francés	Grafía francesa	Pronunciación
	ai	como la española e
	au	como la española o
	c	como la española s
	ç	como la española s
	en, un	casi como las españolas an
	j	como la española y
	ll	como la española l
	oi	como las españolas ua
	ou	como la española u
	r	como la española r (para cantar)
u	como la española i (labios en posición vertical)	
Las vocales y consonantes finales no se suelen pronunciar		
Alemán	Grafía alemana	Pronunciación
	ch	casi como la española j
	d final	como la española t
	ei	como la española ai
	ge	como la española gue
	h	como una h sonora
	ie	como la española i
	ll	como la española l
	sch	como sh
	tz	como la española ts
v	como la española f	
w	como la española v	
Latín (con pronunciación italiana)	Grafía latina	Pronunciación
	ae	como la española e
	c	como la española ch
	ch	como la española k
	oe	como la española e
	ph	como la española f
qu	como la española cu	

FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

OBRA:	
AUTOR:	
SIGLO:	
COMPÁS:	
TONALIDAD:	
MODALIDAD:	

GÉNERO

ESTILO
CORRIENTE ARTÍSTICA

TEXTO
IDIOMA ORIGINAL
TEMÁTICA
RELACIÓN MÚSICA/TEXTO

TEXTURA

FORMACIÓN: grupo de cámara, cuarteto, trío, dúo, solista, ...

MOVIMIENTO: <i>presto, allegro, andante...</i>

DINÁMICAS: uso de la intensidad, cambios de volumen, <i>piano, mezzoforte, fortissimo, crescendo...</i>

FORMA Y ESTRUCTURA
Sólo si es clara y perceptible- temas melódicos que aparecen, repeticiones ... forma rondó, binaria, ternaria.

DATOS DE INTERÉS ACERCA DEL COMPOSITOR
(Marco histórico)

DATOS DE INTERÉS ACERCA DE LA OBRA
(Anécdotas, para quién fue compuesta la obra...)

FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

OBRA:	
AUTOR:	
SIGLO:	
COMPÁS:	
TONALIDAD:	
MODALIDAD:	

GÉNERO

ESTILO
CORRIENTE ARTÍSTICA

TEXTO
IDIOMA ORIGINAL
TEMÁTICA
RELACIÓN MÚSICA/TEXTO

TEXTURA

FORMACIÓN: grupo de cámara, cuarteto, trío, dúo, solista, ...

MOVIMIENTO: <i>presto, allegro, andante...</i>

DINÁMICAS: uso de la intensidad, cambios de volumen, <i>piano, mezzoforte, fortissimo, crescendo...</i>

FORMA Y ESTRUCTURA
Sólo si es clara y perceptible- temas melódicos que aparecen, repeticiones ... forma rondó, binaria, ternaria.

**DATOS DE INTERÉS ACERCA DEL COMPOSITOR
(Marco histórico)**

**DATOS DE INTERÉS ACERCA DE LA OBRA
(Anécdotas, para quién fue compuesta la obra...)**

FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

OBRA:	
AUTOR:	
SIGLO:	
COMPÁS:	
TONALIDAD:	
MODALIDAD:	

GÉNERO

ESTILO
CORRIENTE ARTÍSTICA

TEXTO
IDIOMA ORIGINAL
TEMÁTICA
RELACIÓN MÚSICA/TEXTO

TEXTURA

FORMACIÓN: grupo de cámara, cuarteto, trío, dúo, solista, ...

MOVIMIENTO: <i>presto, allegro, andante...</i>

DINÁMICAS: uso de la intensidad, cambios de volumen, <i>piano, mezzoforte, fortissimo, crescendo...</i>

FORMA Y ESTRUCTURA
Sólo si es clara y perceptible- temas melódicos que aparecen, repeticiones ... forma rondó, binaria, ternaria.

DATOS DE INTERÉS ACERCA DEL COMPOSITOR
(Marco histórico)

DATOS DE INTERÉS ACERCA DE LA OBRA
(Anécdotas, para quién fue compuesta la obra...)

FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

OBRA:	
AUTOR:	
SIGLO:	
COMPÁS:	
TONALIDAD:	
MODALIDAD:	

GÉNERO

ESTILO
CORRIENTE ARTÍSTICA

TEXTO
IDIOMA ORIGINAL
TEMÁTICA
RELACIÓN MÚSICA/TEXTO

TEXTURA

FORMACIÓN: grupo de cámara, cuarteto, trío, dúo, solista, ...

MOVIMIENTO: <i>presto, allegro, andante...</i>

DINÁMICAS: uso de la intensidad, cambios de volumen, <i>piano, mezzoforte, fortissimo, crescendo...</i>

FORMA Y ESTRUCTURA
Sólo si es clara y perceptible- temas melódicos que aparecen, repeticiones ... forma rondó, binaria, ternaria.

DATOS DE INTERÉS ACERCA DEL COMPOSITOR
(Marco histórico)

DATOS DE INTERÉS ACERCA DE LA OBRA
(Anécdotas, para quién fue compuesta la obra...)

FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

OBRA:	
AUTOR:	
SIGLO:	
COMPÁS:	
TONALIDAD:	
MODALIDAD:	

GÉNERO

ESTILO
CORRIENTE ARTÍSTICA

TEXTO
IDIOMA ORIGINAL
TEMÁTICA
RELACIÓN MÚSICA/TEXTO

TEXTURA

FORMACIÓN: grupo de cámara, cuarteto, trío, dúo, solista, ...

MOVIMIENTO: <i>presto, allegro, andante...</i>

DINÁMICAS: uso de la intensidad, cambios de volumen, <i>piano, mezzoforte, fortissimo, crescendo...</i>

FORMA Y ESTRUCTURA
Sólo si es clara y perceptible- temas melódicos que aparecen, repeticiones ... forma rondó, binaria, ternaria.

DATOS DE INTERÉS ACERCA DEL COMPOSITOR
(Marco histórico)

DATOS DE INTERÉS ACERCA DE LA OBRA
(Anécdotas, para quién fue compuesta la obra...)

5. Ejercicios para una consciente respiración diafragmática

La respiración está controlada fundamentalmente por el diafragma. La respiración diafragmática correcta y natural es la única manera de proveer el soporte necesario para el canto. Por eso, es importante que un cantante aficionado se familiarice primero con la respiración abdominal y diafragmática por medio de ejercicios. Si un cantante pone sus manos sobre su estómago, podrá sentir cómo el diafragma sube y baja. Este tipo de respiración debe convertirse eventualmente en un hábito inconsciente. Así como un violonchelista adapta el movimiento de su arco a la frase que está tocando, un corista debe regular y medir el flujo de aire usando el diafragma correctamente. Elevar los hombros al inhalar no está permitido generalmente, porque causa el endurecimiento de los músculos del cuello y laringe. Además, no provee suficiente apoyo de aire. Consecuentemente, es importante recordar con frecuencia a los cantantes que tomen conciencia de la función del diafragma.

Ejercicio 1

etc.

P T K F P T K F P T K F P T K F

Realizar con consonantes mudas; empezar lentamente, después acelerar gradualmente.

Ejercicio 2

Inhalar > > > > *Exhalar*

Inhalar > > > > *Exhalar*

ff ff ff ff

En el asterisco * relajar y tomar aire.

Dirigir la atención al diafragma, porque de éste viene el impulso y no de la laringe.

Ejercicio 3

Lento

P

u sh u sh *etc.*

* Exhalar en este punto hasta sentir la necesidad de inhalar.

Preste atención a su diafragma, eventualmente poner la mano sobre el vientre.

Ejercicio 4

Lento

simile

ff ff ff ff ss ss ss ss ch ch ch ch *etc.*

* Ver nota de ejercicio 3

Ejercicio 5

Lento > > > > *simile* *etc.*



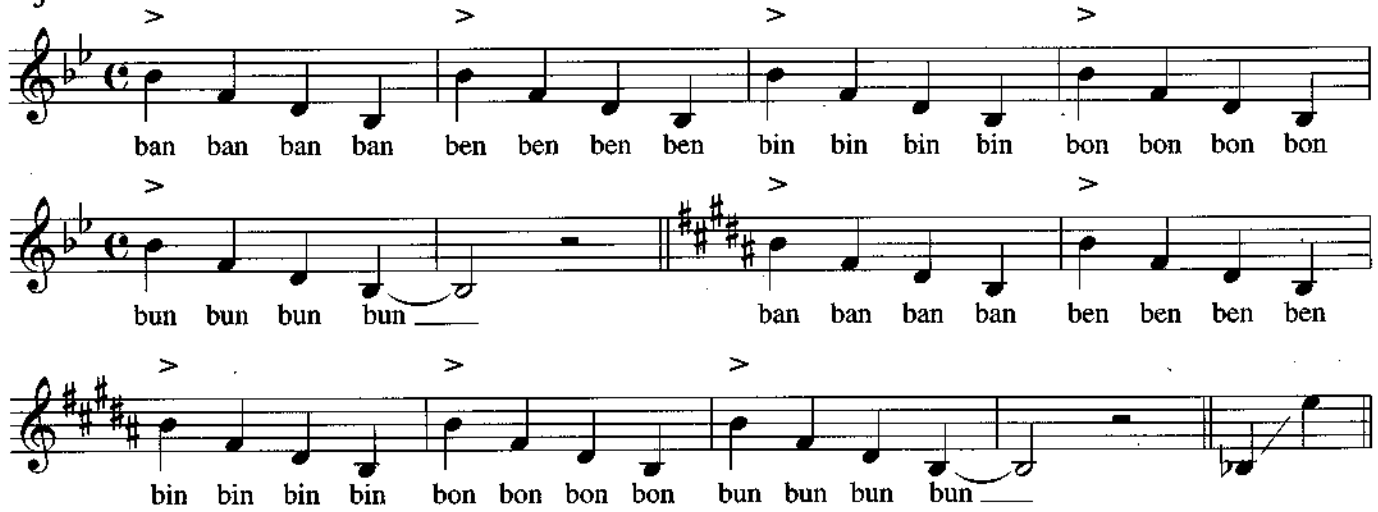
nu no-ne ne-ne nan nu no-ne ne-ne nan nu no-ne ne-ne nan

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento'. The melody consists of quarter notes and eighth notes. There are four accents (>) over the first four notes. The word 'nu' is under the first note, 'no-ne' under the next two, and 'ne-ne nan' under the last three. The pattern repeats twice. The third measure of the second phrase has a 'simile' marking above it. The exercise ends with 'etc.' and a final flourish.

Dejar "reborar" el diafragma en los acentos.

Ejercicio 6

> > > >



ban ban ban ban ben ben ben ben bin bin bin bin bon bon bon bon
bun bun bun bun ban ban ban ban ben ben ben ben
bin bin bin bin bon bon bon bon bun bun bun bun

Detailed description: Three staves of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The tempo is 'Lento'. Each staff has four accents (>) over the first four notes. The first staff has the syllables 'ban ban ban ban ben ben ben ben bin bin bin bin bon bon bon bon'. The second staff has 'bun bun bun bun' followed by a rest, then 'ban ban ban ban ben ben ben ben'. The third staff has 'bin bin bin bin bon bon bon bon bun bun bun bun' followed by a rest. The exercise ends with a flourish.

Dejar "rebotar" el diafragma en los acentos.

Ejercicio 7

> > > > *etc.*



ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The tempo is 'Lento'. The melody consists of eighth notes and quarter notes. There are five accents (>) over the first five notes. The syllable 'ta' is repeated 15 times. The exercise ends with 'etc.' and a flourish.

Ejercicio 8

* ja ja ja ja ja ja ja ja ja



ja ja ja ja ja ja ja ja ja

Detailed description: Two staves of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The tempo is 'Lento'. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The first staff has an accent (>) over the first note. The syllable 'ja' is repeated 10 times. The second staff repeats the same melody. The exercise ends with a flourish.

** j como al reir*

Ejercicio 9

ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta



ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta

Detailed description: Three staves of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The tempo is 'Lento'. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The syllable 'ta' is repeated 30 times across three staves. The exercise ends with a flourish.

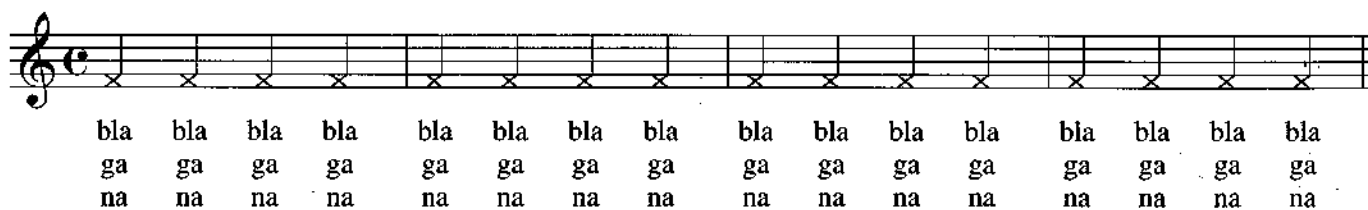
6. Ejercicios de relajación y apertura del tracto vocal

Mientras que la función de la laringe casi nunca puede ser influenciada a voluntad, todo lo demás por sobre ella – la nariz, la boca, la garganta, y la faringe – sí puede ser influenciado. En conjunto, todo esto se conoce como el tracto vocal, que es como el embudo de un órgano de tubos. El tracto vocal es responsable de formar los sonidos haciendo uso de las cavidades de resonancia de la cabeza. De manera a crear un tono adecuado, las paredes de la laringe deben ser elásticas y sueltas; la nariz, la boca y la faringe deben ser expandidas tanto como sea posible.

Ejercicio 1

Los ejercicios 1 – 6 ayudarán a relajar

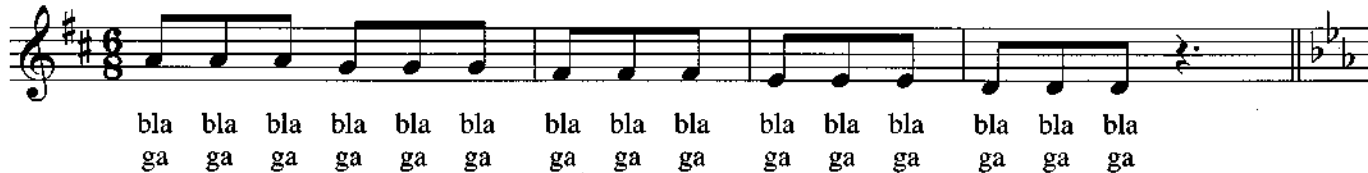
Pronuncia las siguientes sílabas dejando que la mandíbula caiga:



bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla
ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga
na na na na na na na na na na na na na na na na

Sílabas adicionales: va va va, tada tada tada . . .

Ejercicio 2



bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla
ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga



etc.
bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla
ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga ga

Ejercicio 3



na na na na na na na na na na na na na na na na
va va va va va va va va va va va va va va va va



etc.
na na na na na na na na na na na na na na na na
va va va va va va va va va va va va va va va va

Ejercicio 4

Decir lo siguiente en una sola respiración:

jop*) jop jop jop jop jop jop jop jop
 jip jop jip jop jip jop jip jop
 tip top tip top tip top tip top

*) j como al reír

Ejercicio 5

Decir lo siguiente en una sola respiración:

jo - pla jo - pla jo - pla jo - pla jo - pla
 ta - ta ta - ta ta - ta ta - ta ta - ta
 ki - gui ke - gue ka - ga ko - go ku - gu

Sílabas adicionales: tidi tede tada todo tudu, pibi pebe paba pobo pubu

Ejercicio 6

bla ble bli blo blu bla ble bli blo blu

Ejercicio 7

Los ejercicios 7 - 10 serán útiles para la dilatación del conducto vocal.

- Dejar caer la mandíbula inferior como si fuese de plomo.
- Efectuar movimientos de rotación de la mandíbula inferior con la boca abierta.

Ejercicio 8

Haga que el coro bostece con frecuencia durante el ensayo. El bostezo debe empezar en lo más agudo posible y descender hasta lo más grave posible. Bostece sobre las vocales: u, o, a.

u

Ejercicio 9

Decir lo siguiente y dejar caer la mandíbula inferior:

u

Ejercicio 10

Decir lo siguiente:

o a

Los siguientes ejercicios favorecerán de igual manera para la dilatación del conducto vocal:

4.2 (olindo una flor) y 4.8 (respirar como asustado)

7. Ejercicios de vocalización

La mandíbula inferior, que generalmente es usada solo en movimientos ascendentes y fuertes que se crean al masticar, debe ser forzada a ejecutar movimientos descendentes relajados, de manera a crear una cantidad de espacio suficiente. La lengua, que debería estar posicionada detrás de los dientes inferiores, debe estar relajada. Una retracción forzada y una elevación descontrolada de la lengua, restringen considerablemente la cavidad de resonancia y hacen que las vocales suenen poco naturales. No presione los labios entre sí; simplemente haga que se junten de manera gentil. Los siguientes ejercicios no solo relajan la mandíbula inferior, la lengua y los labios, sino además el aparato vocal entero.

Ejercicio 1

men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne me
 da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da
 du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du

men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne men-ne me
 da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da-ba da
 du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du-bi du etc.

Sílabas adicionales: do - bo, o - ma, va - ne

Ejercicio 2

da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba
 du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi
 do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo

da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da
 du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du
 do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do

simile

da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba
 du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi
 do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo

etc.

da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da - ba da
 du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du - bi du
 do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do - bo do

Ejercicio 3

na na na na na na na na na na na na na na na
no no no no no no no no no no no no no no no
nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu

na na na na na na na na na na na na na na na
no no no no no no no no no no no no no no no
nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu

etc.

Ejercicio 4

blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau
blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae
blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo

blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau
blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae
blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo

blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau blau
blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae blae
blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo blo

etc.

Sílabas adicionales: bla, blu, ble

Ejercicio 5

ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia
iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu
io io io io io io io io io io io io io

ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia
iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu iu
io io io io io io io io io io io io io

etc.

10. Ejercicios de resonancia

Cada persona posee cavidades de resonancia en su cuerpo y los cantantes necesitan explotarlas al máximo. Una buena resonancia requiere que las vibraciones sean transmitidas a todas las partes vibratorias del cuerpo, como la nariz, los concavidades nasales, la boca, la faringe, la garganta, el tímpano, órbitas oculares y la cavidad pectoral. Esto no solo puede mejorar el tono, sino que también es responsable del timbre único y característico de la voz de cada persona. Cuando se canta con mucho volumen, las paredes del tracto vocal y las cavidades de resonancia deben estar relajadas. No se debe ejercer presión sobre la garganta. El mejor método para ganar volumen es comenzar a cantar los ejercicios *piano* y luego, gradualmente aumentar las dinámicas.

L, m, n, ng y v son buenos resonadores.

Con "ng": mantenga la boca bien abierta como en una "a".

Con "n": la punta de la lengua debe descansar suavemente contra el paladar duro (no presionado).

Ejercicio 1

p

nim - nu nim - nu nim - nu nim - nu nim - nu nim - nu etc.

nu nim - nu nim - nu nim - nu nim - nu nim - nu nim -

Ejercicio 2

p

m m m m m m m m m m etc.

n n n n n n n n n n

* z z z z z z z z z z

* vea la nota en ejercicio 7.9 (pág. 25)

Ejercicio 3

no no no no no no no no no no no no no no no no ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni etc.

no no no no no no no no no no no no no no no no ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni ni

Ejercicio 4

mi - ni mi - ni mi - ni mi - ni mi - ni mi - ni mi - ni mo - no mo - no mo - no mo - no mo - no mo - no mo

etc.

mi - ni mi - ni mi - ni mi - ni mi - ni mi mi
mo - no mo - no mo - no mo - no mo - no mo - no mo

Ejercicio 5

m _____
n _____
ng _____

etc.

m _____
n _____
ng _____

Ejercicio 6

etc.

ng _____
m _____
n _____

ng _____
m _____
n _____

Ejercicio 7

p *o* *ascendiendo o descendiendo*

m a ng o
m e n i
m i n u
ng a l i

Ejercicio 8

p *etc.*

n o
m a
ng e

n o
m a
ng e

Ejercicio 9

etc.

n z
m z
m o

n z
m z
m o

Sílabas adicionales: ng - a, l - o
* vea la nota en ejercicio 7.9 (pág. 25)

11. Ejercicios para relajar y accionar los labios

Los labios dan forma al sonido así como las manos del alfarero a la arcilla. Ellos son indispensables para la textura y formación de las vocales y actúan como un embudo acústico para nuestra voz. Frecuentemente los cantantes tienen los labios rígidos, sobresaliendo el labio inferior, o tienen los labios estirados. Los siguientes ejercicios relajan los labios y los hacen flexibles.

Ejercicio 1

va ve vi vo va ve vi vo va ve vi vo va

va ve vi vo va ve vi vo va ve vi vo va

Ejercicio 2

tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip
top top top top top top top top top top top top top top

tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip tip
top top top top top top top top top top top top top top

etc.

otra sílaba: plom

Ejercicio 3

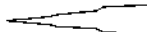
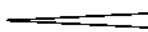
ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma
vi vo va vi vi vo va vi vi vo va vi vi vo va

ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma - ma ma
vi vo va vi vi vo va vi vi vo va vi vi vo va

etc.

Sílabas adicionales: mo mo mo, nu nu nu, lo lo lo

12. Dinámicas

Las dinámicas interpretadas correctamente, por ejemplo un *crescendo* – *decrescendo* o *piano* y *forte*, son las que dan a la música su riqueza y color. Desafortunadamente, los coros y los solistas generalmente cantan un *crescendo*  de esta manera en vez de . Muchos coros tienen dificultad de cantar *piano*. El tono suena aflautado (como con mucho aire), debido a que un pobre cierre de las cuerdas vocales permite que el aire no utilizado escape.

Ejercicio 1*)



na na na na na na na na _____

na na na na na na na na _____ etc.

*) Este ejercicio es adecuado, de igual manera, para vocalizar el registro grave.

Ejercicio 2



Yo ca -, yo ca -, yo can - - - to
 La lu -, la lu -, la lu - - - na
 La vi -, la vi -, la vi - - - da

Yo ca -, yo ca -, yo can - - - to
 La lu -, la lu -, la lu - - - na
 La vi -, la vi -, la vi - - - da

Sílabas adicionales: La col, mo - da, cu - na, ca - ma, na - na

Ejercicio 3



na na na na _____ na na na na na na na na
 no no no no _____ no no no no no no no no

na na na na _____ na na na na na na na na
 no no no no _____ no no no no no no no no

ascendiendo
o descendiendo

Ejercicio 4

mp *f* *etc.*

no no no no no no
io io io io io io
za za za za za za

mp *f* *etc.*

no no no no no no
io io io io io io
* za za za za za za

* vea la nota en ejercicio 7.9 (pág. 25)

Ejercicio 5

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

na na na na na na na na na na

f *p* *sim.* *etc.*

na na na na na na na na na na

Ejercicio 6

p *f* *p* *f* *p* *f*

no no no
* za za za
mu mu mu

* vea la nota en ejercicio 7.9 (pág. 25)

Ejercicio 7

p *f* *p*

na na na na na na na na na
no no no no no no no no no

Un ejercicio de dinámicas en combinación con entrenamiento auditivo.

13. Ejercicios de vocalización combinados con entrenamiento auditivo

Ejercicios de vocalización que incluyen cantar intervalos, entrenan al mismo tiempo el oído de los cantantes. Estos no deben ser cantados muy fuertes y el cantante debe, interiormente, “escuchar” cada intervalo antes de cantarlo. Una entonación correcta requiere de una adaptación continua de la voz con el instrumento (¿estoy cantando muy agudo o muy grave?). De cualquier manera, esto no es solamente cuestión de entrenamiento auditivo, sino que también depende de la correcta producción del tono desde el principio. Una buena técnica de canto generalmente resuelve los problemas de entonación automáticamente.

Ejercicio 1

na na na na na na na na na na na na na na na
do do do do do do do do do do do do do do do
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta

na na na na na na na na na na na na na na na
do do do do do do do do do do do do do do do
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta

*ascendiendo o
etc. descendiendo*

Este ejercicio, de igual modo, puede ser cantado legato.

Ejercicio 2

mi me ma mo mi me ma mo mi me ma mo mi me ma mo

a mi me ma mo mi me ma mo

mi me ma mo mi me ma mo a

Ejercicio 10

ta ta ta ta ta ta ta ta

ta ta ta ta ta ta ta ta etc.

Ejercicio 11

na na na na na na na na

na na na na na na na na etc.

Ejercicio 12

ta ta ta ta ta ta ta ta

ta ta ta ta ta ta ta ta etc.

Ejercicio 13

na na na na na na na na na na na na

na na na na na na na na na na na na etc.

