



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

“CANCIONES Y ARIAS”
LIEDER DE RICHARD STRAUSS
SEIS CANCIONES PARA CANTAR A LOS NIÑOS
DE CARLOS JIMÉNEZ MABARAK
TRES POEMAS DE MARIANO BRULL DE MANUEL M. PONCE
ARIAS DE ÓPERA.

Opción de titulación:
NOTAS AL PROGRAMA

Para obtener el título de
LICENCIADO EN CANTO

Que presenta
JESUS MIGUEL TINAJERO SOSA

Asesor de notas al programa:
Dr. Samuel Pascoe

Asesora del recital
Maestra: Edith Contreras Bustos

CDMX. 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco

A mi familia, mis padres, Elisa Sosa y Jesús Girón, mis hijos, Jesús e Inés y a mi esposa Joyce que siempre estuvieron acompañándome durante mi proceso de formación.

A mi esposa Joyce Calderón quién me ha llevado de la mano en mi vida académica, profesional y personal. HAS SIDO GRAN COMPAÑERA, MAESTRA, FRENO Y GUÍA EN MI VIDA, GRACIAS. TE AMO.

A mis hijos por ser siempre la más grande motivación, no sólo de estudiar, sino de vivir día a día.

A mi padre, Jesús Girón por enseñarme las bases del canto y por enseñarme casi todo lo necesario para desarrollarme en el ambiente profesional, así como brindarme gran parte de mis conocimientos en diversos oficios.

A mi maestra Edith Contreras Bustos por enseñarme la técnica para abordar el repertorio de concierto, por su paciencia y tenacidad. Por creer en mí y tomar en cuenta las opiniones que de mí eran emitidas.

A mis abuelos Luz Girón y Jesús Dosamantes que fueron el modelo a seguir como cantantes de concierto, donde estén, este logro lo comparto con ustedes.

A todos los maestros que formaron parte de mi carrera para ser licenciado en canto y me brindaron sus conocimientos, todos integran el resultado de este cierre de ciclo.

“GRACIAS”

	Pág.
ÍNDICE	iii
Introducción	ix
Programa del Concierto	1
Capítulo 1.	3
Contexto histórico y social de las obras y sus autores	3
<i>LIED</i>	
1.1 Richard Strauss (1864-1949)	3
1.1.1 Datos Biográficos	
1.1.2 La producción musical de <i>Ich trage meine Minne</i>	
1.1.3 La producción musical de <i>Zueignung</i>	
1.1.4 La producción musical de <i>Die Nacht</i>	
PIEZAS MEXICANAS DE CONCIERTO	
2.1 Carlos Jiménez Mabarak (1916-1944)	5
2.1.1 Datos Biográficos	
2.1.2 La producción musical de las Seis canciones para cantar a los niños	
3.1 Manuel María Ponce (1882-1948)	6
3.1.1 Datos Biográficos	
3.1.2 La producción musical de los Tres poemas de Mariano Brull	
ÓPERA	
4.1 Umberto Giordano (1867-1948)	8
4.1.1 Datos biográficos	
4.1.2 La producción del aria “ <i>Amor ti Vieta</i> ”	
4.1.3 Pequeña sinopsis de la ópera “ <i>Fedora</i> ”	

5.1 Giuseppe Verdi (1813-1901)	10
5.1.1 Datos biográficos	
5.1.2 La producción musical del aria “ <i>Questa o quella</i> ”	
5.1.3 Pequeña sinopsis de la ópera “Rigoletto”	
6.1 Francesco Cilea (1866-1950)	12
6.1.1 Datos biográficos	
6.1.2 La producción musical del aria “ <i>E la solita storia</i> ”	
6.1.3 Pequeña sinopsis de la ópera “L’Arlesiana”	
7.1 Charles Gounod (1818-1893)	13
7.1.1 Datos biográficos	
7.1.2 La producción musical del aria “ <i>Salut! Demeure chaste et pure</i> ”	
7.1.3 Pequeña sinopsis de la ópera “Faust”	
8.1 Gaetano Donizetti (1797-1848)	15
8.1.1 Datos biográficos	
8.1.2 La producción musical del aria “ <i>Ah’ mes amis</i> ”	
8.1.3 Pequeña sinopsis de la ópera “La fille du regiment”	
9.1 Jacques Offenbach (1819-1880)	16
9.1.1 Datos biográficos	
9.1.2 La producción musical del aria “ <i>Va pour Kleinzach</i> ”	
9.1.3 Pequeña sinopsis de la ópera “Les contes d’Hoffmann”	
Capítulo 2.	19
Análisis: obras de Richard Strauss	
1.1 <i>Ich trage meine Minne Op. 32,1</i>	19
Texto: Karl Friedrich Henckell (1864-1929)	
1.1.2 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, Extensión y tesitura de la voz	
1.1.3 Aspectos formales y su relación con el texto	
1.1.4 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	

2.1	Zueignung Op. 10, 1	21
	Texto: Hermann von Gilm Roseneg (1812 – 1864)	
2.1.2	Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
2.1.3	Aspectos formales y su relación con el texto.	
2.1.4	Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
3.1	Die Nacht Op. 10, 3	22
	Texto: Hermann von Glim zu Rosenegg (1812 - 1864)	
3.1.2	Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
3.1.3	Aspectos formales y su relación con el texto	
3.1.4	Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
	Análisis: obras de Carlos Jiménez Mabarak	24
4.1	Seis canciones para cantar a los niños	
	Textos de Carlos Luis Sáenz (1899-1983)	
4.1.1.	Din Don	25
4.1.2	Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
4.1.3	Aspectos formales y su relación con el texto.	
4.1.4	Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
4.1.2	Ron Ron	26
4.1.2.1	Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
4.1.2.2	Aspectos formales y su relación con el texto.	
4.1.2.3	Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
4.1.3	La Vieja Inés	29
4.1.3.1	Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
4.1.3.2	Aspectos formales y su relación con el texto.	
4.1.3.3	Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	

4.1.4 La casita	31
4.1.4.1 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
4.1.4.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
4.1.4.3 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
4.1.5 Niño Azul	33
4.1.5.1 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
4.1.5.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
4.1.5.3 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
4.1.6 El Alacrán	34
4.1.6.1 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
4.1.6.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
4.1.6.3 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
Análisis: obras de Manuel M. Ponce	36
5.1 Tres poemas de Mariano Brull.	
Textos de Mariano Brull (1891-1956)	
5.1.1 Granada	36
5.1.1.1 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
5.1.1.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
5.1.1.3 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
5.1.2 Por el ir del río	39
5.1.2.1 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
5.1.2.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
5.1.2.3 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	

5.1.3 Verde Halago	40
5.1.3.1 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz.	
5.1.3.2 Aspectos formales y su relación con el texto	
5.1.3.3 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
Análisis: obra de Umberto Giordano	42
6.1 Amor ti vieta. Ópera “Fedora”.	
Libreto: Arturo Colautti (1851-1914)	
6.1.2 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
6.1.3 Aspectos formales y su relación con el texto	
6.1.4 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas.	
Análisis: obra de Giuseppe Verdi	44
7.1 Questa o quella. Ópera “Rigoletto” Op. 63	
Libreto: Francesco Maria Piave (1810-1876)	
7.1.2 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
7.1.3 Aspectos formales y su relación con el texto	
7.1.4 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
Análisis: obra de Francesco Cilea	46
8.1 E la solita storia. Ópera “L’Arlesiana”	
Libreto: Leopoldo Marengo (1831-1899)	
8.1.2 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
8.1.3 Aspectos formales y su relación con el texto	
8.1.4 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	

Análisis: obra de Charles Gounod	49
9.1 <i>Salut! Demeure chaste et pure.</i> Ópera “Faust”.	
Libreto: Jules Barbier-Michel Carré (1825-1901)	
Michel Carré (1821-1872)	
9.1.2 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
9.1.3 Aspectos formales y su relación con el texto	
9.1.4 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
Análisis: obra de Gaetano Donizetti	51
10.1 <i>Ah’ mes amis.</i> Ópera “La fille du regiment”	
Libreto: Jean Francois Bayard	
Julles-H. V. de Saint-Georges	
10.1.2 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
10.1.3 Aspectos formales y su relación con el texto	
10.1.4 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
Análisis: obra de Jacques Offenbach	53
11.1 <i>Va pour Kleinzach.</i> Ópera “Contes d`Hoffman”	
Libreto: Jules Barbier (1825-1901)	
11.1.2 Generalidades: <i>tempo</i> , compás, carácter, tonalidad, extensión y tesitura de la voz	
11.1.3 Aspectos formales y su relación con el texto	
11.1.4 Particularidades melódicas, rítmicas y armónicas	
3. REFLEXIÓN PERSONAL	59
Bibliografía	60
Partituras	

INTRODUCCIÓN

El canto comenzó a atraerme desde muy pequeño gracias a la influencia de mi familia; pero comencé a conocer las cualidades de mi voz como un juego, cuando me adentré en este mundo maravilloso de la expresión con la música vocal gracias a las enseñanzas de mi padre en esta área me di cuenta que hay una gama inmensa de posibilidades con la voz humana: se puede llegar con el canto a liberar muchas emociones tanto del emisor como del receptor. Fue años después de cantar empíricamente la música tradicional de nuestro país cuando surgió en mí la pasión por la música de concierto y el canto lírico; entonces decidí prepararme profesionalmente para ello: comenzando mis estudios en la maravillosa Escuela Nacional de Música, ahora Facultad de Música; a lo largo de mis estudios tuve la oportunidad de conocer a excelentes maestros que fueron parte fundamental para mi formación, y gracias a ellos y al material que trabajé y que sirvió de gran apoyo. Tuve la oportunidad de convivir con colegas y una gran diversidad de percepciones y conceptos ha sido como llegué a consolidar el conocimiento que hasta el día de hoy tengo como muchos jóvenes entusiastas jamás me rendí y heme aquí, presentando este trabajo (Notas al programa) con la firme intención de recibir el título de Licenciado en Canto.

El presente trabajo contiene datos biográficos de los compositores, contexto histórico, social y análisis musical de cada una de las obras, este análisis resalta aspectos generales como lo son: compás, tempo, carácter, extensión y tonalidad. La relación del texto con la música, la melodía, ritmo y armonía.

PROGRAMA DEL CONCIERTO

Ich trage meine Minne Op. 32, 1

Richard Strauss
(1864-1949)
Poema: Karl Friedrich Henckell
(1864-1929)
Duración 2'15"

Zueignung Op. 10,1

Poema: Hermann von Gilm Roseneg
(1812 – 1864)
Duración 1'30"

Die Nacht Op. 10,3

Poemas: Hermann von Glim zu R.
(1812 - 1864)
Duración 3'30"

Pausa

Seis Canciones para cantarle
a los niños

Carlos Jiménez Mabarak
(1916-1944)

- 1.- Din don
- 2.- Ron Ron
- 3.- La vieja Inés

Poemas: Carlos Luis Sáenz E.
(1899-1983)
Duración 7'00"

- 4.- La casita
- 5.- Niño azul
- 6.- El alacrán

Tres poemas de mariano Brull

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

- I Granada
- II Por el ir del rio
- III Verde halago

Poemas: Mariano Brull
(1891-1956)
Duración 6'00"

INTERMEDIO

Amor ti vieta
"Fedora"

Umberto Giordano
(1867-1948)
Libreto: Arturo Colautti,
(1851-1914)
Duración 1'50"

Questa o quella
"Rigoletto" Op. 63

Giuseppe Verdi
(1813-1901)

Libreto: Francesco Maria Piave
(1810-1876)
Duración: 2'20"

E la solita storia
"L'Arlesiana"

Francesco Cilea
(1866-1950)
Libreto: Leopoldo Marengo
(1831-1899)
Duración 5'00"

PAUSA

Salut! Demeure chaste et pure
"Faust"

Charles Gounod
(1818-1893)
Libreto: Jules Barbier
(1825-1901)
Michel Carré
(1821-1872)
Duración 6'00"

Ah' mes amis
"La fille du regiment"

Gaetano Donizetti
(1797-1848)
Libreto: Jean Francois Bayard
(1796-1853)
Jules-Henri
Vernoy de Saint-Georges
(1799-1875)
Duración 6'51"

Va pour Kleinzach
"Contes d'Hoffmann"

Jacques Offenbach
(1819-1880)
Libreto de Jules Barbier
(1825-1901)
Duración 5'30"
Duración aproximada: 55'00"

Jesús Miguel Tinajero Sosa, tenor
Pianista: Eduardo Gutierrez

CAPÍTULO 1.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL DE LAS OBRAS Y SUS AUTORES

1.1 RICHARD STRAUSS

1.1.1 Datos Biográficos

Strauss nació el 11 de junio de 1864 en Munich (Alemania) y falleció el 8 de agosto de 1949 en Garmisch (Alemania).

Introdujo innovaciones de tipo armónico y de instrumentación, ampliando así las posibilidades expresivas de la orquesta sinfónica moderna.

Perfeccionó el poema sinfónico y utilizó el sistema del *leitmotiv* que había sido desarrollado principalmente por Richard Wagner.

Sus composiciones del primer Pasaje (1880-1887), muestran una gran influencia de los maestros clásicos y románticos.

Empezó a aprender música a los cuatro años de edad y a los siete años escribió sus primeras composiciones. En 1875 tomó sus primeras lecciones de composición con W. Meyer, director de la orquesta de la corte. En 1882 ingresó a la universidad de su ciudad natal donde se matriculó.

En 1885 Hans von Bülow (1830-1894) le llamó para colaborar con él en la dirección del teatro de corte de Meiningen. Allí trabó amistad con A. Ritter (1888–1967), que ejerció una influencia decisiva en el joven músico y le convirtió al arte de Liszt (1811-1886) y de Wagner (1813-1883). En 1886, después de un viaje a Italia, Strauss fue nombrado director adjunto de la ópera de Munich. Durante aquellos años compuso numerosos *LIEDER* y los poemas sinfónicos Macbeth y Don Juan. De 1889 a 1894 fue director de orquesta en el teatro de Weimar; de esta época datan el poema sinfónico Muerte y transfiguración y su primera obra teatral: Guntram.

Después de viajar por Grecia, Egipto y Sicilia (1892-93), Strauss fue sucesivamente director de la Ópera de Munich y de la de Berlín (1898-1919). Sus notables poemas sinfónicos ya le habían dado celebridad cuando afirmó con Salomé su concepción "sinfónica" de la obra teatral, que ilustró con producciones posteriores. Strauss, que como director de orquesta triunfó en las grandes capitales del mundo entero y fue codirector de la ópera de Viena desde 1919 a 1924. Pasó sus últimos años en Garmisch (Alemania) donde murió.

1.1.2 La producción musical de Richard Strauss.

***Ich trage meine Minne* (Llevo mi amor con alegría)**

Ich trage meine Minne es el primer *Lied* de los cinco que conforman el Op. 32 con poema de Karl Friedrich Henckell (1864-1929), compuesto y publicado en 1896 en Munich, durante el Romanticismo.

1.1.3 La producción musical de *Zueignung* (Dedicación) Op. 10

Zueignung es una obra perteneciente a la primera colección de *Lieder* de Richard Strauss, compuesto y completado el 13 de agosto de 1885, con un poema de Herman von Glim (1812-1864) y en el mismo año que se compuso, se publicó con el Op. 10. Originalmente fue escrita para voz y piano y posteriormente orquestada en 1932 por el director de orquesta alemán Robert Heger (1886–1978) y en 1940 por el propio Strauss. Es una de sus más conocidas obras vocales.

1.1.4 La producción musical de “*Die Nacht*” (La noche) Op.10

Die Nacht, es un *Lied* que al igual que *Zueignung*, se publicó también en 1885 en su primera colección Op. 10. Esta pieza fue escrita para voz y piano y a diferencia de la otra, no fue orquestada. En dos ocasiones fue interpretada al piano por el propio Strauss. En 1919 acompañando al barítono Heinrich Schlusnus (1888-1952) y en 1842 para una transmisión de la radio de Viena con el tenor Anton Dermota (1910-1989). El poema que utilizó Strauss fue del poeta austriaco Hermann von Gilm (1812-1864).

2.1 CARLOS JIMÉNEZ MABARACK

2.1.1 Datos Biográficos

Carlos Jiménez Mabarak nació el 31 de enero de 1916 en Tacuba, México D.F., ahora CDMX, y falleció el 21 de junio de 1994.

Se sitúa en la clasificación de compositores mexicanos de transición entre el nacionalismo y la vanguardia, y uno de los compositores de mayor producción del siglo XX, la cual abarcó todos los géneros.

Inició estudios de piano con Jesús Castillo en Guatemala; los continuó en el Conservatorio Nacional de Santiago de Chile y posteriormente en el Instituto de Altos Estudios Musicales de Ixelles, en Bruselas, con Mme. Jacobi (piano) y Nellie Jones (armonía). También tomó armonía y análisis con Marguerite Wouters, catedrática del Conservatorio Real de Bélgica, y estudió también, la carrera de ingeniería en radiotelefonía.

A su regreso a México en 1937, decidió dedicarse por completo a la música. Su maestro fue Silvestre Revueltas en el Conservatorio Nacional de Música.

Obtuvo un puesto como compositor y acompañante en la Escuela Nacional de Danza y en el Conservatorio Nacional de Música. Por más de 25 años estuvo dedicado a la docencia en el mismo, y en la Escuela de Artes de Villahermosa. Fue catedrático de piano y pianista acompañante de bailarines y cantantes.

Su vasto catálogo musical incluye obras para orquesta sinfónica, orquesta de cámara, para piano, percusiones, voz y pequeños grupos instrumentales, obras para teatro infantil, títeres, radio y cine.

En 1968 estrenó la Fanfarria Olímpica, seleccionada para los Juegos Olímpicos en México.

En 1962 estrenó su primera ópera, Misa de seis, y en 1982 su segunda y última, La Güera Rodríguez, en el Palacio de Bellas Artes.

Recibió premios en México y el extranjero, entre los que destaca el Premio Nacional de Artes y Ciencias de México, otorgado en 1993.

2.1.2 La producción musical de las “Seis canciones para cantarle a los niños”.

Las obras de Mabarak comprenden un trabajo irregular o desigual lleno de contrastes. A lo largo de su trayectoria creativa, sus obras musicales disímbolas, mediante el empleo discontinuo de técnicas tan distintas como la tonalidad, el dodecafonismo y métodos contrapuntísticos, entre otros. Karl Bellinghausen (1954-2017) hace referencia de la siguiente manera: *“cada trabajo de composición era un reto para resolver problemas musicales específicos tanto en el aspecto expresivo como en el formal; de algún modo, este principio fue el que impulsó a Jiménez Mabarak a desarrollar tan variados lenguajes como un medio de no sujetarse a esquemas preestablecidos”*

Para Mabarak, la función de la música era la comunicación con el escucha, y por consiguiente las técnicas utilizadas constituían tan sólo el medio para lograrlo; la expresividad era pues, el aspecto fundamental de su arte. Un claro ejemplo, son las seis canciones para cantarle a los niños, cuyos poemas son fáciles de comprender para todo el público, pero que, musicalmente están llenas de retos.

3.1 MANUEL MARÍA PONCE

3.1.1 Datos Biográficos

Manuel M. Ponce nació en la ciudad minera de Fresnillo, estado de Zacatecas, al norte de México, el 8 de diciembre de 1882 y fallecido el 24 de abril de 1948 en la Ciudad de México.

Es conocido como el padre del nacionalismo musical mexicano. En 1912 realizó un concierto con obras que contenían características que se consideraban por primera vez genuinamente mexicanas, por lo que a esta época se le considera el inicio del movimiento nacionalista musical de México como ya se había dicho con anterioridad.

Ponce proclamaba que los compositores debían inspirarse en la música y cantos populares de su país embelleciendo las canciones y dándoles altura artística, evitando lo vulgar, lo feo, ruin y despreciable. Por medio del refinamiento de las armonizaciones de los cantos populares, Ponce pretendía rescatar y ennoblecer la música nacional.

“Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional”.¹

Comienza sus estudios musicales, desde temprana edad, primero aprende de sus hermanos –particularmente de su hermana mayor, Josefina–, y después con el maestro Cipriano Ávila. Pronto destaca en el piano y en el arte de la composición. A los nueve años cae en cama a causa del sarampión, y en ese momento comienza a componer. Así nace su primera obra: La danza del sarampión, lúdica pieza para piano.

En 1900, ingresó al Conservatorio Nacional de Música (CNM), en la Ciudad de México.

En 1904, fue a estudiar cursos superiores a la Escuela de Música de Bolonia, en Italia, con Enrico Bossi (1861-1925) y Luigi Torchi (1858-1920). Posteriormente viajó a Alemania, donde se perfeccionó en piano entre 1906 y 1908.

Fue director de la Orquesta Sinfónica de México de 1918 a 1920; al poco tiempo, comisionado por la SEP y a solicitud de la UNAM, viajó a París para estudiar bajo la guía del compositor Paul Dukas. Concluida la licenciatura en composición en la Escuela Normal de Música de París, regresó a la ciudad de México en 1933 a ocupar tanto el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música como el titular de la cátedra de piano en el propio Conservatorio y en la Escuela Nacional de Música.

Como un homenaje a Manuel M. Ponce, se le erigió una escultura en la en la Plaza de la Patria de Aguascalientes.

¹ Moreno Rivas. Rostros del nacionalismo. 101

En 1934 se le designó inspector de la Sección de Música del INBA y consejero de la Orquesta Sinfónica de México. Fue miembro del Seminario de Educación Pública y fundador del Seminario de Cultura Mexicana. En 1945 fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música. En 1947 se le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Artes, convirtiéndose en el primer músico en recibir esa distinción.

3.1.2 La producción musical de los “Tres poemas de Mariano Brull” (1891- 1956)

Ponce armonizó técnicas modernas y elementos folklóricos, tanto con ritmos mexicanos como cubanos, tal como se demuestra en esta obra con poemas del notable escritor cubano del S. XX a quien se le recuerda por ser uno de los más destacados hispanoamericanos de la llamada “poesía pura”.

Actualmente la soprano mexicana Silvia Rizo grabó este ciclo entre otros, ayudando a valorar en su justa medida el gran tamaño de Ponce. Está siendo un momento de redescubrimiento, este ciclo lo revelan como un compositor insólito.

4.1 UMBERTO GIORDANO

4.1.1 Datos Biográficos

Umberto Giordano, compositor italiano de óperas, estudió, a pesar de la oposición paterna, en el Conservatorio de Nápoles entre 1882 y 1889, época en la que escribió su primera ópera, “*Marina*”, obra que presentó a un concurso, a partir del cual se le encargó la composición de su siguiente trabajo, “*Mala vita*”, que se estrenó en Roma en 1892.

En 1894 empezó la composición de su ópera *Andrea Chénier*, basada en la vida de este poeta revolucionario francés. El libreto fue escrito por Luigi Illica (1857- 1919) para Alberto Franchetti (1860-1942), el cual a su vez le dio el libreto a Giordano. Esta ópera fue estrenada en La Scala de Milán el 28 de marzo de 1896, y fue representada por toda Europa y Nueva York en los años siguientes.

“*Andrea Chénier*” sigue siendo la ópera más conocida de Giordano, hasta el punto de que a este autor se le recuerda por ella, y ha permanecido como una de las más bellas muestras del verismo italiano, estilo al que estaba adscrito. Este estilo operístico floreció en Italia en la última década del siglo XIX y se caracterizó por tener un argumento melodramático y a menudo violento, con personajes extraídos de la realidad cotidiana. La estrategia musical incluía la declamación apasionada de los solos, y las armonías y melodías emocionalmente recargadas.

4.1.2 La producción musical de la Ópera “*Fedora*”.

Amor ti vieta

Ópera en tres actos de Umberto Giordano y libreto de Arturo Colautti (1851-1914), cuyo estreno fue el 17 de noviembre de 1898 en el T. Lírico de Milán con Enrico Caruso (1873-1921) y Gemma Bellincioni (1864-1950) en los personajes principales. Recorrió toda Europa y llegó al Metropolitan Opera House de Nueva York en 1906.

En España se estrenó en abril de 1990 y fue objeto de una inmisericorde crítica del wagnerista Joaquim Pena (1873-1944). Sin embargo, se ha mantenido en el repertorio internacional hasta la fecha.

4.1.3 Pequeña sinopsis de la ópera

Fedora es una ópera en tres actos con música de Umberto Giordano y libreto de Arturo Colautti basado en un drama con el mismo nombre de Victorien Sardou. Fue estrenada el 17 de noviembre de 1898 en el Teatro Lírico de Milán. El drama transcurre en Rusia, Francia y Suiza, durante el final del siglo XIX.

“Fedora” (soprano), cree que Loris Ipanov (tenor) ha asesinado a su prometido y trama su asesinato en una fiesta en París, en la que actúa un pianista. Cuando se da cuenta de su error y se ha enamorado de Loris, es tarde y se suicida.

Una de las arias más célebres para tenor es: “Amor ti vieta” (acto II).

5.1 GIUSEPPE VERDI

5.1.1 Datos Biográficos

Giuseppe Verdi estudió en Milán con Vincenzo Lavigna (1776-1836) quien le presenta la música de Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang A. Mozart (1756-1791). Durante su estancia en esa ciudad tuvo la oportunidad de asistir a las óperas y familiarizarse con las obras de Gioachino Antonio Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) y Fernando Di Vincenzo Bellini (1801-1835). En 1839 presenta en La Scala de Milán su primera ópera titulada “*Oberto*”. En ese mismo teatro, pero un año después presenta en el mismo escenario: “*Un giorno di regno*”, ópera en la que fracasa, reivindicándose posteriormente en otros teatros con gran éxito.

En 1842, presenta de Nuevo en La Scala de Milán su tercera ópera llamada *Nabucodonsor* la cual fue un éxito total, lo cual significó un despegue en su Carrera. En 1843 y 1844, presenta “*I Lombardi y Ernani*” . Una vez en la cima de la fama, Verdi recibió un sinnúmero de solicitudes para escribir Óperas, no solo en los grandes escenarios italianos sino en los extranjeros. De 1847 a 1849 estrenó las obras:

I Masnadieri, Macbeth, Jerusalem, Il Corsario, La Battaglia di legnano y Luisa Miller.

A principios de la de década de 1850, Verdi estrena las óperas que lo llevarán a ser considerado en vida como el compositor más célebre de Italia y probablemente del mundo. Tales óperas son: *Rigoletto (1851), Il Trovatore (1853), La Traviata (1853)*. De hecho a estas obras se les denomina la Trilogía Popular y no solo consagraron la carrera de Verdi en vida sino que lo inmortalizaron como un ícono importante de la historia de la música.

En 1859 después de la unificación de Italia, Verdi es elegido como diputado de Busseto, capital del territorio insurgente de Parma.

Considerado como uno de los héroes de la unificación, fue recibido en Turín por el monarca Vittorio Emanuele, cuyas siglas coincidían con el nombre de V: E: R: D: I: (Vittorio Emanuele Re-Di Italia), razón por la que los patriotas italianos lo usaban como lema nacionalista gritando: ¡Viva Verdi!, como un símbolo de unidad nacional y de reconocimiento al compositor.

Durante la época de 1860, Verdi presenta las óperas “*La forza del destino*”, “*Don Carlo*” y una versión modificada de “*Macbeth*”. En 1871 presenta la ópera *Aida*, en 1874, un *Requiem* en memoria a Alessandro Manzoni (1785- 1873), en 1881 presenta una nueva versión de “*Simon Bocanega*”, en 1887 “*Otello*” y en 1893 “*Falstaff*” su última ópera. En 1898 Verdi concluye una serie de cuatro piezas sacras que inició en 1889.

Funda la casa de reposo para músicos en Milán donde fueron depositadas sus cenizas en 1901 después de su muerte.²

5.1.2 La producción musical de la Ópera “*Rigoletto*”.

Questa o quella

“*Rigoletto*” es una Ópera compuesta por Verdi con libreto de Francesco Piave (1810-1876).

Questa o quella pertenece a la ópera *Rigoletto*, basada en la obra de Víctor Hugo (1802-1885) titulada “*Le roi s’amuse*”.

En esta aria el Duque hace gala de su poder de obtención de mujeres a placer, presumiendo ante la congregación.

5.1.3 Pequeña Sinopsis de la Ópera

La obra es un drama en cinco actos que se lleva a cabo en la corte de Francisco I de Francia, se trata de un rey absoluto y libertino que utiliza su poder para satisfacer sus bajos instintos y de su bufón, un jorobado llamado Tribolet, que lo apoyaba en sus desenfrenos. Sin embargo, por cuestiones de censura los nombres fueron cambiados antes del estreno y el rey de Francia se convierte en El duque de Mantua y Tribolet en *Rigoletto* tal como se titula la ópera. Los nombres del resto de la ópera también fueron modificados, así como algunas escenas. La obra fue estrenada el 11 de marzo de 1851 en el teatro *La Fenice De Venecia*.

² (Enciclopedia Larousse de la Música 1987, 4: 1231-1233)

6.1 FRANCESCO CILEA

6.1.1 Datos Biográficos

Francesco Cilea, compositor italiano nació el 26 de Julio de 1866 en Palmi Italia y murió el 20 de noviembre de 1950 en Varazze Italia.

Estudió en el Conservatorio de Nápoles (1881-1889) donde ejerció la docencia fue director de 1916 a 1936 además de enseñar en otros lugares. Su primera ópera fue “*Gina*” (1889), causó buena impresión, pero la siguiente, *La Tilda* (1892), tuvo menos éxito. Su Ópera “*L’Arlessiana*” representada en Milán en 1897 con Caruso, tuvo buena acogida a pesar de lo endeble su libreto; Cilea la revisó varias veces, teniendo en Italia una aceptación más bien modesta. Su único éxito verdadero fue *Adriana Lecouvreur* (1902, Milán), obra que triunfó en todas partes por lo atractivo de su argumento y su personaje protagonista. Su última ópera, “*Gloria*”, se presentó en La Scala de Milán dirigida por Toscanini (1907), pero fue retirada después de dos representaciones.

6.1.2 La producción musical de la Ópera “*L’Arlesiana*”.

E la solita storia

L’Arlesiana Ópera compuesta por Francesco Cilea con libreto de Leopoldo Marengo (1831-1899).

Está basada en el drama de Alphonse Daudet, con música incidental de Georges Bizet. Quince años después en 1897, Cilea le pondría ropaje operístico.

L’Arlessiana es la segunda de las cinco óperas de Cilea, contiene el aria *E la solita storia*, la cual es para muchos la más hermosa obra que se haya escrito... según dos tenores famosos de la época: Gigli (1890-1957) y Schipa (1888-1965).

6.1.3 Pequeña Sinopsis de la ópera

Òpera en tres actos que se fundamenta en tres personajes: Federico (tenor), no logra superar su pasión destructora por el amor platónico de una mujer, L'Arlessiana, Rosa mamma que es la sufrida madre de Federico que ve como su hijo se consume he intenta ayudarlo por todos sus medios maternas, y Vivetta la encantadora joven que ama desde siempre a Federico y que cree poder curarlo del mal de amores casándose con él.

7.1 CHARLES GOUNOD

7.1.1 Datos Biográficos

Gounod, compositor francés, nació el 17 de junio de 1818 en St. Cloud y falleció el 18 de octubre de 1893.

Estudió privadamente con el flautista y compositor checo Anton Reicha (1770-1836), y en el Conservatorio de París, contrapunto con Jacques Fromental Halévy (1799-1862) y composición con el compositor Jean-Francois LeSueur (1760-1837), ganando el premio de Roma en 1839. Ahì mismo en 1840-2 quedó hondamente impresionado por la música polifónica del siglo XVI (particularmente la de Palestrina) que oyó en la Capilla Sixtina, y compuso algunas misas más bien austeras; Organista en París durante un tiempo, se planteó la posibilidad de ordenarse como sacerdote. Su obra litúrgica alcanzó en 1855 el punto culminante con la florida *Messe solennelle de Ste. Cécile*, composición predilecta suya apenas superada por sus 12 misas posteriores (1870-92). Entre tanto también había compuesto primero una ópera gluckiana, y después otra meyerbeerina, que fracasaron; las cinco siguientes , todas estrenadas en el Théâtre Lyrique, son aquellas por las que es recordado: dos obras de pequeño formato, *Le médecin malgré lui* (1858) y *Philémon et Baucis* (1869), la triunfante ópera *Fausto* (1859), cuya sensitiva característica musical unida a su fresca naturalidad, establecieron nuevos usos en la escena operística francesa, y otras dos de gran éxito: *Mireille* (1864) y *Roméo y Juliette* (1867).

Al estallar en 1870 la Guerra franco-prusiana, Gounod buscó refugio en Inglaterra, donde permaneció unos cuatro años aprovechando la demanda de música coral en aquel país.

Allí fue primer director de la Royal Albert Hall Choral Society (1871), y produjo docenas de piezas corales y canciones, pero su vida privada padeció los efectos de graves intrigas que de hecho marcaron el fin de su fecundidad como compositor. Sus oratorios para Birmingham, La Redemption y Morset tiva, aunque banales y de fácil emotividad, siempre gozaron de éxito. La influencia de Gounod en la generación posterior de compositores franceses como: Bizet (1838-1875), Fauré (1845-1924) y especialmente Massenet (1842-1912), fue enorme; Tchaikovski (1840-1893). Más tarde, Poulenc (1899-1963) y Ravel (1875-1937) admiraron la limpieza de su música, la delicada sentimentalidad y el sentido del color orquestal en ella manifiestos, y en sus mejores canciones su encanto lírico nada pretencioso.

7.1.2 La producción musical de la Ópera “Fausto”

Salut! Demeure chaste et pure

La Ópera Fausto fue compuesta por Gounod en 1859 con libreto de Jules Barbie (1825-1901), Michel Carré (1821-1872).

Está basada en el drama de Goethe (1749-1832). Siguiendo a Mozart, Gounod convirtió a Fausto en el primer tenor lírico de la historia. Su aria más importante es Salut de mere (en el tercer acto).

7.1.3 Pequeña Sinopsis de la Ópera

Fausto es una ópera en cinco actos trata de un hombre (Fausto) de ciencia que está desengañado de la vida y ha decidido ponerle fin con su suicidio. Cuando ya está dispuesto a hacerlo se le presenta el diablo, Mefistófeles, que le muestra el retrato de una bella mujer y le promete que será suya y que rejuvenecerá a cambio de entregar su alma a Satanás. Fausto acepta y vuelve a ser un hombre joven y apuesto.

Fausto conoce a una muchacha que no es otra que la joven que Mefistófeles le había mostrado en un retrato. Fausto quiere acompañar a Marguerite a su casa, algo que ella rehusa por considerarse a sí misma una muchacha modesta e inferior a él.

Finalmente Marguerite queda embarazada de Fausto, pero Fausto desaparece y Marguerite acaba por perder el juicio y dar muerte a su hijo, por este motivo está en prisión condenada

a muerte. Fausto, al que el diablo ha llevado a las montañas para que observe un aquelarre, la noche de Walpurgis, quiere ver a Marguerite y va a la prisión donde se encuentra. El diablo propone a Faust que huya con Marguerite, pero ésta se niega y acaba muriendo siendo acogida en el cielo por los ángeles ya que ha pedido perdón por todos sus pecados. Mefistófeles no ha podido hacerse con su alma y desciende a los infiernos llevándose consigo a Fausto.

8.1 GAETANO DONIZETTI

8.1.1 Datos Biográficos

Compositor italiano. Gaetano Donizetti junto con Rossini (1792-1868) y Bellini (1801-1835), conforman la triada de compositores italianos que dominó la escena operística hasta la eclosión de Verdi. Representantes los tres de la corriente belcantista, Donizetti fue el más prolífico, con 71 óperas en su haber, escritas entre 1816 y 1844.

La ópera sería el género al que dedicaría sus mayores esfuerzos creativos. La primera oportunidad de darse a conocer en este campo le llegó en 1818 con Enrico di Borgogna, obra que, a pesar de su irregularidad, obtuvo una calurosa acogida. La madurez de su estilo, y con ella sus primeras obras maestras, llegaron en la década de 1830, con títulos como: “*Anna Bolena*”, “*L’elisir d’amore*”, “*Maria Stuarda*” y “*Lucia di Lammermoor*”. Aclamado en toda Europa, su última gran creación, “*Don Pasquale*”, que se dio a conocer en 1843 en París.

En sus últimos años, la salud del músico fue decayendo irremediablemente: internado en un manicomio en París y luego en su Bérghamo natal. Murió allí prácticamente perdida la razón al parecer a causa de la sífilis terciaria. Aunque no toda su producción alcanza el mismo nivel de calidad, su música, al tiempo que permite el lucimiento de los cantantes, posee una incontestable fuerza dramática y un arrebatado lirismo que lo convierten en el más directo precursor del arte verdiano.

8.1.2 La producción musical de la Ópera “*La fille du regiment*”.

Ah´ mes amis

Ópera bufa en dos actos con libreto de Jean Francois Bayard (1796-1853) y Julles-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875).

Escrito a un estilo semejante al de la Ópera cómica francesa, incluyendo diálogos hablados y estrenada en la Ópera Comunique de París, el 11 de febrero de 1840, pero circuló en Italiano en una versión de Calisto Bassi (nacido a principios del siglo XIX en Cremona, Italia y fallecido en Abbiatebrasso en 1860). En su versión, convirtió los diálogos en recitativos, y aunque había sido una ópera para soprano, en la década de 1960, obtuvo una nueva popularidad que gracias al aria que interpretó el tenor Luciano Pavarotti(1935- 2007) se hizo un aria famosa.

Juan diego Flórez (1973) y Javier Camarena (1976) son dos tenores actuales que están actuandola con el mismo éxito que Pavarotti.

8.1.3 Pequeña sinopsis de la Ópera

Marie es una joven que está considerada como la mascota de un regimiento, un día descubre que es hija de una marquesa que quiere casarla con el Aristócrata Krakentorp, pero ella ama a Tonio (Tenor) que se había hecho soldado solo para estar con Marie.

Finalmente la marquesa accede a la boda de los jóvenes.

9.1 JACQUES OFFENBACH

9.1.1 Datos Biográficos

El compositor francés de origen alemán Jacques Offenbach nació el 20 de Junio de 1819 en Colonia (Alemania), y falleció en París, Francia el 5 de Octubre de 1880. Su Carrera comenzó con un año de estudio en el Conservatorio de París y varios años de experiencia como violonchelista de orquesta y solista; en 1850 se convirtió en director de teatro, consiguiendo por fin, que sus propias obras para la escena fueran representadas en 1855. Escribiendo sobre todo para las Bouffes Parisiens, alcanzó la cumbre de su éxito internacional en la década de

los sesenta; reposición y giras, así como la partitura de su ópera sería “*Les contes d’Hoffmann*”.

Con Johann Strauss (II), Offenbach fue uno de los dos compositores sobresalientes de música popular del siglo XIX y el autor de algunas de las páginas de música más despreocupadamente alegres y pegadizas jamás escritas. “*Les contes d’Hoffmann*” se ha asegurado un puesto en el repertorio internacional por su fantasía y su extremadamente atractiva música; pero sus logros más significativos se encuentran en la *operetta*: *Orphée aux enfers* (1858), “*La belle Hélele*” (1864), “*Lavie parisienne*” (1866), “*La Grande Duchesse de Gérolstein*” (1867) y “*La Perichole*” (1868) son ejemplos notables.

Además, fue gracias al éxito de las obras de Offenbach en el extranjero que la *operetta* se convirtió en un género internacionalmente establecido, produciendo importantes exponentes nacionales en Strauss, Sullivan y L har y evolucionando hacia el musical del siglo XX.

Offenbach estaba bien servido tanto por su hábil libretista principal Ludovic Halévy (1834-1908) como por algunas de las primeras actrices de gran talento como: Hortense Schneider (1833-1920). Sus tramas cómicas, normalmente tenían un tratamiento satírico, con historias familiares y con aguda mirada a la sociedad y a la política contemporánea, quedan realizadas por recursos musicales no demasiado sutiles, que inclusive se menciona en una cita muy conocida, pero en un contexto incongruente.

Sus melodías est n a menudo construidas sobre una frase que se eleva en modo mayor, y sus finales se convierten en excitantes gracias a una aceleración gradual del movimiento y la utilización del metal en los puntos culminantes.

Tenía un raro talento para melodías pegadizas, generalmente en ritmos de danza, y eficaces detalles armónicos. Por su famosa obertura (de hecho compuesta por Carl Binder) y can-can, *Orph e aux enfers* sigue siendo su *operetta* más conocida.

9.1.2 La producción musical de la  pera “Contes d’Hoffmann”.

Va pour Kleinzach

 pera en tres actos con un prólogo y un epílogo con libreto de Jules Barbier (1825-1901), que está basada en las historias de Hoffman. Se estrenó con

partes habladas, pero Ernest las convirtió en narrativas y retocó la instrumentación para su estreno como ópera en la Comunique de París el 10 de febrero de 1881.

Los tres actos suelen representarse en este orden: el acto de Olimpia, el de Gulliette y el de Antonia, pero a veces estos últimos se intercambian.

En algunas ocasiones los tres roles femeninos, aunque muy distintos, son cantados por la misma soprano, al igual que otros personajes por el mismo barítono.

Después de un semi olvido, a raíz del centenario de Offenbach volvió al repertorio y actualmente es una de las óperas que se presenta a menudo.

9.1.3 Pequeña Sinopsis de la Ópera

El protagonista es un personaje que en verdad existió: el músico y escritor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, quien vivió entre 1776 y 1822.

“Los cuentos de Hoffmann” están basados en tres narraciones de este escritor, que de modo autobiográfico narran amores frustrados.

Debe tenerse en cuenta que si bien los personajes de la ópera pueden parecer algo exagerados, no hay que olvidar que es la imaginación de Hoffmann la que los deforma, pues es él mismo quien relata los cuentos bajo una permanente influencia del alcohol. Así, si los cuatro personajes femeninos principales representan diferentes aristas de la idealización del protagonista, los cuatro villanos moldean un esquema similar, simbolizando en su perfil diabólico el propio impulso de la mente extraviada de Hoffmann hacia su autodestrucción.

Cada acto está protagonizado por un personaje femenino (tan sólo el personaje del poeta Hoffmann (tenor) aparece en todos los actos) y, aunque a veces el orden de representación de éstos puede variar, Offenbach concibió la obra con el orden que se sigue en esta versión, y que viene ya siendo el habitual; Olympia – Antonia – Giulieta. La acción del prólogo y el epílogo se desarrolla en Nüremberg, y los tres actos, respectivamente, en París, Munich y Venecia en el siglo XIX.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE CADA OBRA

RICHARD STRAUSS

1.1 *Ich trage meine Minne* (Llevo mi amor con alegría) Karl Friedrich Henckell

1.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Andante con moto</i>	2/4	<i>Gesang</i>	Sol b Mayor	Re-5- La 6	Media

1.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original en alemán

*Ich trage meine Minne vor Wonne stumm
im Herzen und im Sinne mit mir herum.*

*Ja, da ich dich gefunden, du liebes Kind,
das freut mich alle Stunden, die mir
beschieden sind.*

*Und ob auch der Himmel trübe,
kohlschwarz die Nacht, hell leuchtet
meiner Liebe goldsonnige Pracht.*

*Und liegt auch die Welt in Sünden, so tut
mir's weh, die arge muß erblinden vor
deiner Unschuld Schnee.*

Traducción al español

Llevo mi amor con alegría en mi corazón y en el espíritu conmigo.

Sí, que te encontré, querido hijo, estoy contento de todas las horas que me han sido otorgadas.

Y a pesar de que el cielo está nublado, negro como el carbón de la noche, mi amor brilla con la luz del sol dorado.

Y si el mundo también está en pecado, entonces me duele, el mal debe quedar ciego antes de que tu inocencia nieva.³

³ http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=25798

El poema está dividido en cuatro estrofas, Strauss mantiene la forma del poema: A – B – C- A´

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-17	Parte A	Fragmento de diecisiete compases (cc.1-17) que comprende la primera y segunda estrofa del poema, En esta parte el poema expresa el amor que tiene a su hijo, y se mantiene la misma dinámica (<i>p</i>) y finaliza en (<i>pp</i>) manteniendo un carácter de dulzura.	Sol b Mayor
cc.18-27	Parte B	Fragmento de diez compases (18-27), donde ahora trabaja con la tercera estrofa en su totalidad, en esta parte sobresale un cambio en la dinámica a (<i>mf</i>) y un cambio de tonalidad a Fa# Mayor; estos cambios tienen como función apoyar al texto, que aparece hablando del “cielo nublado como el carbón”. Posteriormente aparece otra modulación a La Mayor (cc.26-27), con la cual termina la parte B dando pie a la parte C.	Fa # Mayor Modulación a La Mayor
cc.28-41	Parte C	Fragmento de doce compases (28-39), donde utiliza la cuarta estrofa. En esta parte del aria, es cuando el padre expresa su tristeza por el mal del mundo, resaltando en el texto las dinámicas (<i>p-sfz-p-f</i>) que le dan una peculiar intensidad para dar pie a la parte A´.	La Mayor Sol b Mayor
cc.42-61	Parte A´	Fragmento de diecinueve compases (42-61), es una repetición exacta a la parte A con el mismo texto. Sólo cambian los últimos cinco compases, alargándolos para culminar el <i>Lied</i> con dulzura.	Tonalidad principal

1.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS, ARMÓNICAS.

Melodía	En este aspecto resaltan varios aspectos. El primero es el uso constante de notas repetidas de tres a cuatro, creando un motivo musical fácil de identificar para el escucha; también el uso de grados conjuntos ascendentes y descendentes que dan la sensación de tensión y relajación en casi todas las frases.
Ritmo	El <i>Lied</i> tiene un tempo de (<i>Andante con moto</i>) que se mantiene en toda la pieza al igual que el compás (2/4). Su escritura consta de blancas, negras y corcheas en su mayoría, destacando el uso de los tresillos solamente en dos ocasiones en la parte B.
Armonía	En este aspecto llaman la atención los cambios de tonalidad: Parte A (Gb Mayor) Parte B (F# Mayor y La Mayor) Parte C (Gb Mayor) Parte A' (Tonalidad principal Gb Mayor)

2.1 *Zueignung* (Dedicatoria) Op. 10 Hermann von Gilm Roseneg

2.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESISURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Moderato</i>	4/4	-----	Do Mayor	Mi4- la 5	Media

2.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original en alemán

*Ja, du weißt es, teure Seele,
daß ich, fern von dir, mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,*

Traducción al español

Sí, tú sabes, alma querida,
que lejos de ti me atormento,
el amor enferma los corazones.

habe Dank!

¡Te doy gracias!

*Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
hold den Amethysten Becher
und du segnetest den Trank,
habe Dank!*

Una vez, invitado a beber,
sostuve en alto la copa de amatista
y tú bendijiste la bebida.
¡Te doy gracias!

*Und beschworst darin die Bösen,
bis ich, was ich nie gewesen,
heilig, heilig an's Herz dir sank,
habe Dank!*

Y allí dentro conjurarse a los malignos
hasta que yo, lo que nunca fuera,
santo, santo, caí sobre tu corazón.
¡Te doy gracias!⁴

El poema está dividido en tres estrofas, Strauss mantiene la forma del poema en tres partes A- A'-A''

2.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	El <i>Lied</i> está formado por tres partes iguales, enfatizando solamente la tercera descendiente, que aparece en los compases (16-17) de la parte A', a diferencia de los compases (25-26) de la parte A'' donde la tercera asciende para llegar al clímax de la pieza con un La 6 en el compás (25). Es digno de subrayar que los finales de las tres estrofas comparten el mismo texto " <i>habe Dank</i> " (te doy las gracias), en donde los dos primeros son idénticos y el tercero cambia mediante una cuarta ascendente para culminar maravillosamente.
Ritmo	El acompañamiento consiste en tresillos de corchea en la mano derecha utilizando patrones rítmicos repetitivos.
Armonía	Llama la atención, que mantiene la misma tonalidad en todas las partes con el mismo carácter durante toda la obra.

3.1 *Die Nacht*. (La noche) Op.10, 3 Hermann von Glim zu Rosenegg

3.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Andantino</i>	3/4	<i>Sotto voce</i>	Re Mayor	Re 5- Sol 6	Media

⁴ http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=24903

3.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original en alemán

*Aus dem Walde tritt die Nacht,
Aus den Bäumen schleicht sie leise,
Schaut sich um in weitem Kreise,
Nun gib acht.*

*Alle Lichter dieser Welt,
Alle Blumen, alle Farben
Löscht sie aus und stiehlt die Garben
Weg vom Feld.*

*Alles nimmt sie, was nur hold,
Nimmt das Silber weg des Stroms,
Nimmt vom Kupferdach des Doms
Weg das Gold.*

*Ausgeplündert steht der Strauch,
Rücke näher, Seel an Seele;
O die Nacht, mir bangt, sie stehle
Dich mir auch.*

Traducción al español

Del bosque emerge la noche
que se desplaza sobre los árboles furtiva y
dulcemente, mirando a su alrededor en
amplio círculo, por lo que presta ahora
atención.

Apaga todas las luces de este mundo,
y todas las flores,
y todos los colores,
robando las gavillas a los campos.

Ella toma para sí todo lo que es bello,
toma la plata del torrente,
toma de la cubierta de la catedral
el oro.

Despojada de sus flores se halla el arbusto,
colócate más cerca de mí, alma contra
alma.
¡Oh, tengo miedo de que la noche
te lleve también a ti!⁵

El poema está dividido en cuatro estrofas que Strauss mantiene en cuatro partes: A – A' – B – C

⁵ http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=6194

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-8	Parte A	Fragmento de ocho compases (1-8) que comprende la primera estrofa. En esta parte se hace una descripción poética de lo que es la noche, indicando con un pianísimo, un carácter oscuro, que ayuda a resaltar el poema.	Re Mayor

cc.9-17	Parte A´	Fragmento de nueve compases (9-17), ahora con la segunda estrofa. En esta parte se describe la función de la noche sobre la tierra, repitiendo la misma línea melódica de la parte A, pero con diferente texto.	
- cc.1827	Parte B	Fragmento de nueve compases, utilizando la tercera estrofa, que sigue describiendo la noche, en forma de reclamo por todo lo que se lleva.	
cc.28-45	Parte C	Fragmento de diecisiete compases (28-45, donde se utiliza la última estrofa. En esta parte final habla también sobre el miedo de que la noche también se vaya a llevar a su amada, terminando el aria con una intervención del piano hasta el final durante cinco compases (41-45).	

3.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	En este aspecto el tratado general del <i>Lied</i> consiste en el uso de dos notas repetidas y grados conjuntos ascendentes y descendentes en todas las frases, frases ligadas de dos compases, manteniendo todo el <i>Lied</i> en <i>sotto voce</i> con el mismo carácter obscuro del poema.
Ritmo	En este aspecto cabe resaltar los estacatos que aparecen en el acompañamiento en contraste con la voz que mantiene frases ligadas durante todo el <i>Lied</i> .
Armonía	Su tratamiento general, consiste en mantener la misma tonalidad en todo el <i>Lied</i> , no haciendo ningún cambio considerable.

4.1 SEIS CANCIONES PARA CANTAR A LOS NIÑOS.

Carlos Jiménez Mabarak. Poesías de Carlos Luis Sáenz

4.1.1 Din Don

4.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegro</i>	2/4	-----	Sol Mayor	Re-5- mib 6	Media

4.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

A la media noche Din don
Va el duende en un coche Din don
Va el duende en un coche que tira un ratón
Din don, din don.

Es el duende negro
Negro de carbón
Din don, din don
Que a veces nos muerde en el corazón.

El texto está dividido en dos estrofas. Mabarak mantiene la forma del texto A-B con una breve introducción del piano solo.

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-2	Introducción	Brevísima introducción del piano exponiendo una figura rítmica de octavos que se mantienen durante toda la pieza.	Sol Mayor
cc.3-12	Parte A	Pasaje de diez compases (cc.3-12) en la tonalidad de solo mayor que comprende la primera estrofa del poema manteniendo un carácter alegre y adecuado a lo referido en el texto	Sol Mayor
cc.13-30	Parte B	Pasaje de diecisiete compases (cc.13-30) en la tonalidad de La b Mayor,	La b Mayor

		<p>donde se utiliza la segunda estrofa del poema.</p> <p>Se mantiene en un carácter adecuado al texto.</p>	
--	--	--	--

4.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	<p>En este aspecto, el tratamiento general de la pieza se mantiene en las dos partes, con 4 notas repetidas y saltos de 4tas, 5tas y 6tas, enfatizando los cambios de dinámicas en la parte B para darle un carácter más intenso haciendo (f) a diferencia de la parte A, donde se mantiene en (mp).</p>
Ritmo	<p>Llaman la atención dos aspectos en el acompañamiento de la parte A y B en cuestión de la dinámica.</p> <p>En la parte A, tiene una indicación de (<i>stacato</i>), usando octavas constantemente en la mano izquierda y dieciseisavos con sus respectivos silencios.</p> <p>En la parte B resulta interesante el cambio de dinámica (<i>meno mosso</i>) ayudando a darle un carácter más obscuro en apoyo al texto.</p> <p>Comienza y termina con el mismo acompañamiento de octavas constantes en la mano izquierda y octavas y silencios en la mano derecha (cc.1-4 y cc. 26-30)</p> <p>Mantiene el mismo compás (2/4) durante toda la pieza.</p>
Armonía	<p>En este aspecto llama la atención el cambio de tonalidad de la parte A (Sol Mayor) y la parte B (La b Mayor) que apoya al texto dándole un carácter de más obscuridad en la parte B, donde habla del duende negro de carbón</p>

4.1.2 Ron Ron

4.1.2.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Animato</i>	2/4	-----	La Mayor	Mi 5- Fa 6	Media

4.1.2.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

Cuando bebe leche,
Rabito parado;

Si le sobo el lomo,
ronrón ronroneando;
Y el muy don bigotes
Duerme en los tejados.

Y el muy don bigotes
Duerme en los tejados.

El poema está dividido en tres frases que forman las partes: A – B – C.

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-7	Introducción	Introducción de piano solo teniendo una indicación en la dinámica de (<i>mf</i>) para dar paso a la Parte A, donde cambia la dinámica a (<i>p sub.</i>) para dar paso a la voz.	La Mayor
cc.8-15	Parte A	Pasaje de ocho compases (cc.8-15) en la tonalidad de La mayor. Comprende la primera estrofa del poema en su totalidad. Mantiene la dinámica (<i>p sub.</i>) en la voz siendo adecuado al texto donde habla del gato de forma descriptiva.	Se mantiene en la tonalidad principal
cc.16-19	Puente Musical	Breve puente pianístico que tiene como objetivo la introducción a la parte B con un cambio de dinámicas desde el <i>cresc.</i> , hasta el <i>f</i> donde comienza la parte B. Tiene una modulación a F# menor en el compás 17 y se mantiene hasta terminar la introducción.	Modulación a Fa# menor
cc.20-26	Parte B	Fragmento de siete compases (cc.20-26), hay un cambio de dinámica a (<i>f</i>) que se mantiene hasta el final de la pieza, ayuda a enfatizar el texto dándole un carácter energético que va acorde con el poema.	

cc.27-30	Puente Instrumental	Breve puente pianístico que tiene como función de introducción a la parte C teniendo un notable cambio en la dinámica de (<i>f</i>) a (<i>p sub.</i>) terminando con un crescendo para dar un realce al final de la pieza.	
cc.31-35	Parte C	Fragmento de cinco compases (cc. 31-35) haciendo una inflexión a Si b Mayor en el compás 32 para regresar a la tonalidad principal de La Mayor. Repite el mismo texto de la parte B cambiando en el ritmo para enfatizar el texto en la culminación de la pieza.	Inflexión a Si b Mayor (c. 32) La Mayor

4.1.2.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	<p>El tratamiento general de la obra es en grados conjuntos, intervalos de segundas y terceras mayores y notas repetidas.</p> <p>Otros aspectos que cabe destacar son:</p> <p>El poema cuenta con tres frases muy cortas; las dos primeras forman la parte A y la tercera parte B. La parte C es la repetición de la tercera.</p> <p>Los cambios de dinámicas en la parte A, se mantiene en <i>piano</i> y a partir de la parte B cambia a <i>forte</i> haciendo énfasis en la repetición del texto en la parte C.</p>
Ritmo	<p>En su totalidad el acompañamiento consiste en dieciseisavos octavos y negras.</p> <p>Se mantiene el mismo compás en toda la pieza, y cabe destacar los cambios de dinámica en la introducción que comienza en un <i>mf</i> y que cambia rotundamente a <i>p sub.</i> en la parte A, manteniéndose así hasta el puente que comunica con la parte B en un <i>cresc.</i> que llega al <i>f</i>, misma dinámica que se repite en la parte C.</p>
Armonía	<p>En esta parte existe un cambio de tonalidad. En la parte A, se mantiene la tonalidad principal de La Mayor (cc.8-15), pero después, en el puente musical (cc.16-19) hace una modulación a Fa # menor.</p> <p>En la parte C existe una modulación a Si b Mayor (cc.31-32) para regresar a la tonalidad principal de La Mayor.</p>

4.1.3 La vieja Inés

4.1.3.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegro</i>	2/4	-----	Sol Mayor	Re 5- Sol 6	Media

4.1.3.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

Ton ton
¿Quién es?
La vieja Inés con las patas al revés...
Que trae un canasto de gatos
Y que los muy baratos;
Que le merquen unos tres
Y que los da a tres por seis;

Que son gaticos moriscos
Todos con los ojos bizcos;
Que le hagan la caridad
Si se la pueden hacer,

Que en su casuca no hay dulce
Y no ha tomado café
Y ha andado toda la villa
Con sus patas al revés...
¡Ay que le compren los gatos
¡A la pobre vieja Inés!

El poema está dividido en tres partes:
A – B – A’.

Compases	Función Parte A-B A –C etc.	Descripción	Tonalidad
----------	-----------------------------------	-------------	-----------

Cc. 1-16	Parte A	Breve introducción de piano solo (cc.1-3) en <i>mf</i> y <i>staccato</i> , dándole un carácter pícaro. En el compás cuarto comienza la voz en contrapunto con el acompañamiento. Comienza un fragmento de 13 compases. (4-16) que comprende la primera estrofa del texto y tiene la función de describir ¿cómo y qué hace? el personaje principal.	Sol Mayor
cc. 17-38	Parte B	Fragmento de veintidós compases (17-38) comprende dos estrofas del texto, en la primera habla de los gatos y en la segunda estrofa vuelve a hablar del personaje principal, en la estrofa dos hace una inflexión a Cm dándole un carácter melancólico acorde al texto. También existe un cambio en el compás 25 que vuelve al tempo primo, donde inicia la tercera estrofa regresando a la tonalidad principal que se mantiene hasta el fin de la pieza.	Sol Mayor Tonalidad principal Inflexión a Do menor (cc.19-21) Sol Mayor

4.1.3.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	La obra se caracteriza por sus notas repetidas, intervalos de terceras, cuartas y quintas, y por el uso de grados conjuntos en algunas ocasiones. Por otro lado, a pesar de ser tres las estrofas del poema, Mabarak decide tomar sólo dos para la parte A y B. En esta última, conjunta en el compás 25, las frases dos y tres, logrando juntar las dos estrofas en el mismo compás, en donde realiza una modulación y un cambio de <i>tempo</i> en la estrofa dos, ayudando así al escucha a identificarlas. En la estrofa tres, retoma la tonalidad principal y el <i>tempo</i> de la parte A.
Ritmo	En este aspecto el tratamiento general de la obra se mantiene con el uso de octavos, dieciseisavos y negras tanto en la voz como en el acompañamiento se manteniendo el mismo compás durante toda la pieza. Lo <i>stacatti</i> del acompañamiento, le dan un carácter pícaro, y cabe destacar que los cambios de dinámica sirven de gran apoyo al cantante para una mejor interpretación.
Armonía	La pieza se mantiene en la tonalidad principal que es de Sol Mayor hasta la inflexión que va del compás 19 al 21 en la parte B en la tonalidad dándole un carácter melancólico ya que es

	donde se pide caridad para la vieja Inés. Posteriormente regresa a la tonalidad inicial, misma que mantiene hasta el final.
--	---

4.1.4 La casita

4.1.4.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Moderato</i>	2/4	-----	Fa Mayor	Re 5- Sol# 6	Media

4.1.4.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

Clara es mi casita
 Con sus seis ventanas
 Donde el sol despierta mañana
 ¡Qué alegría su techo!
 Cuando el sol le da,
 Y entre los naranjos alumbra su paz.

Las paredes nuevas de madera son,
 Huelen todavía con honrado olor.
 Mi padre y mi madre
 Hicieron mi hogar.
 Mi casita linda, linda de verdad.

El poema está dividido en: dos estrofas A – B. Mabarak mantiene la forma del texto A-B con una introducción de piano y un puente entre la parte A y B.

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-4	Introducción	Breve introducción pianística.	Fa Mayor
cc.5-20	Parte A	Fragmento de dieciséis compases (cc.5-20) en la tonalidad de Fa mayor. Abarca la primera estrofa del poema. Mantiene la dinámica (p) del compás 5- 13, adecuado al texto que es donde describe la	Se mantiene en la tonalidad principal

		<p>casa. A partir del compás 14 hace un <i>crescendo</i> que llega a un <i>forte</i> en el compás 17 en dónde se encuentra el clímax de la pieza, terminando con un <i>diminuendo</i> para dar paso al puente musical.</p>	
cc.21-26	Puente musical que da pie a la parte B	<p>Breve fragmento de seis compases (cc.21-26) en la tonalidad de ----- Tiene una indicación de (<i>p dolcissimo</i>) y haciendo una inflexión a Reb Mayor (c.24), dando pie a la parte B.</p>	Fa Mayor Inflexión Re b Mayor
cc.27-43	Parte B	<p>Fragmento de diecisiete compases (.27-43) en la tonalidad de Fa mayor, que comprende la primera estrofa del poema. Se mantiene en (<i>p</i>) en los compases, (27-34) que al igual que en la parte A, se adecua a la descripción de la casa. A partir del compás 35 tiene muchos cambios en la dinámica (<i>crescendo-mf-mp-diminuendo-mp-p</i>) apoyando al carácter y al texto de la pieza.</p>	Se mantiene en la tonalidad principal

4.1.4.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	<p>En la melodía destacan dos aspectos: el primero es que se mantiene un pasaje de ocho compases; dos frases por estrofa correspondientes a la parte A y dos correspondientes a la B.</p> <p>El segundo aspecto es que el cambio de dinámicas que aparece en la segunda frase de la parte A, comienza con un <i>crescendo-forte-diminuendo</i> totalmente acorde al texto, enfatizando en la parte B, los cambios de dinámicas en la segunda frase, al igual que en la parte A, usando el <i>cresec.</i> el <i>mf</i>, el <i>mp</i>, el <i>diminuendo</i> el <i>mp</i> nuevamente y el <i>p</i> dando mayor expresividad al texto.</p>
Ritmo	<p>En su totalidad, el acompañamiento consiste en octavos, cuartos y blancas, manteniendo el mismo compás (2/4) durante toda la pieza, ayudando a darle a la pieza un carácter de tranquilidad acorde al texto.</p>
Armonía	<p>En este aspecto llaman la atención tres cosas:</p> <ol style="list-style-type: none"> que se mantiene la tonalidad principal (Fa Mayor) en la parte A y B. que en la parte A, en el clímax de la pieza, se hace una modulación a La Mayor (c.17), apoyándose de la

	<p>dinámica (<i>f</i>) para exaltarlo, y sin embargo, no corresponde a la importancia del texto y</p> <p>c) la modulación que presenta en el puente musical a Reb Mayor (c.24), regresa a la tonalidad principal para comenzar la parte B manteniéndose hasta el final de la pieza.</p>
--	---

4.1.5 Niño azul

4.1.5.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Adagio</i>	4/4	-----	Mi Mayor	Do 5- Fa 6	Media

4.1.5.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

Cayó una estrella, madre mía,
 Todos la fuimos a buscar.
 Del prado azul donde corría,
 Yo, niño azul,
 Llegué a este umbral.

Entré callado; tú dormías
 Y aguardé tú despertar;
 Porque la estrella madre mía,
 Es la brilla en tu mirar
 En tu mirar.

El poema está dividido en: dos estrofas. El compositor las divide en tres partes: A – B – A’.

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-8	Parte A	<p>Fragmento de ocho compases (1-8) en la tonalidad de Mi Mayor. Comprende la primera estrofa del poema. Tiene un cambio constante de dinámicas que van de acuerdo con el texto, empezando en (<i>mf</i>) después a piano (<i>p</i>) con un <i>crescendo</i> para llegar</p>	Mi Mayor

		a (<i>f</i>) con un regulador descendente para terminar en piano (<i>p</i>).	
cc.9-17	Parte B	Fragmento de nueve compases (cc. 9-17) se mantiene en la tonalidad de Mi Mayor y los compases (9-10) son idénticos a los compases (1-2) solo con un cambio de texto. Tiene un cambio constante de dinámicas que van de acuerdo con el texto, empezando en (<i>mf</i>) después a piano súbito (<i>p. sub.</i>) posteriormente a (<i>mp</i>) para concluir con un piano (<i>p.</i>), dándole el carácter de dulzura requerido para el texto.	Se mantiene en la tonalidad principal Mi Mayor

3.1.1.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	En este aspecto cabe mencionar dos aspectos. El primero es el uso de intervalos de 3ras, 4J, 5J y notas repetidas que se mantiene en toda la pieza. El segundo aspecto es el cambio de dinámicas en las dos frases, en la parte A se indican (mf-p-f-p) y en la parte B se indican (mf-p-mp-p), estos cambios de dinámicas ayudan al carácter de la pieza.
Ritmo	El acompañamiento se caracteriza por el uso de octavos, cuartos y blancas y se mantiene en el mismo compás durante toda la pieza y en el mismo tempo (<i>Adagio</i>).
Armonía	Toda la pieza se mantiene en la misma tonalidad: (Mi Mayor).

4.1.6 El Alacrán

4.1.6.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, *COMPÁS*, *CARÁCTER*, *TONALIDAD* (U OTRO LENGUAJE), *EXTENSIÓN* Y *TESITURA DE LA VOZ*.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Un poco agitado</i>	12/8	-----	Fa menor	Re-5- Fa 6	Media

4.1.6.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

¡Por allí va el alacrán!
 ¡Por allí va!, ¡por allí va!
 Cuidado que su ponzoña, puede tu legua
 anudar
 ¡Por allí va!, ¡Por allí va!
 Mira bien bajo la teja, no lo dejes escapar.
 ¡Por allí va!, ¡Por allí va!
 Aquí está como cuerda de reloj que se
 acaba de enrollar.
 Aquí está.
 ¡Quien lo ve tan quietecito a este señor
 alacrán!

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-3	Introducción	Breve introducción pianística.	Fa menor
cc.4-10	Parte A	Fragmento de siete compases (4-10) donde destaca una repetición expresiva ¡Por ahí va! en <i>forte</i> , dándole un carácter enérgico a la pieza. Posteriormente es muy notorio un cambio de dinámica que va (<i>mp</i>) para describir lo que hace el alacrán. Hacia el final la misma expresión en (<i>f</i>). En esta parte el cantante busca al alacrán.	
cc.11-20	Parte B	Fragmento de diez compases (11-20) comprende la segunda estrofa del poema, en esta estrofa el cantante sigue buscando al alacrán señalando los lugares en donde se esconde.	
cc.21-26	Coda Final	Fragmento de seis compases (21-26) donde por fin se encuentra al alacrán, culminando con un cambio de compás a 6/8 para darle mayor énfasis.	

4.1.6.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	Se destaca un motivo melódico que contiene notas repetidas hasta seis veces con el mismo texto en terceras y quintas. ¡Por allí va! Mostrando la finalidad del poema que es la de encontrar al alacrán, manteniendo la tensión en toda la pieza hasta que el final lo encuentra.
Ritmo	La obra consta de tresillos en el acompañamiento y corcheas en la voz, dándole un movimiento constante, acorde con el texto. Importante es subrayar la utilización de diferentes compases, en la voz (12/8) y en el acompañamiento (4/4).
Armonía	La obra en general mantiene la tonalidad de principio a fin, solo que con un gran movimiento de acordes. Éstos son disminuidos para mantener la tensión de la pieza de acuerdo con el texto, finalizando con la dominante y la tónica para eliminar la tensión.

5.1 Tres poemas de Mariano Brull. Op. de Manuel M. Ponce

5.1.1 Granada

5.1.1.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegro ma non troppo</i>	3/4	----- -	Mi menor	Mi 5- Fa 6	Media

5.1.1.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

He respirado a Granada en luz toda voz de
 olores, tierra fragante de adentro de lejos
 hondo florece.

Carne viva de alma.
 Toda pecho desnudo
 Guitarra sepulta:
 cantar eterno de tu cordaje de agua.

Qué nudo anuda mi carne
 Raíz de aire que me enlaza a música de
 temblores en parpadeos de alma.

Óleo de torva hermosura
 Granada en la noche grande:
 seña perdida en la angustia
 ya sin fatiga de antes.

Múltiple de amaneceres
 que bella entonces...
 Ahora tan cerca ya de lo mío
 Claveles de resonancia.

El poema consta de cinco estrofas y está dividido por el compositor en las formas: A-B-C-D-A'

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc. 1-14	Parte A	Tiene una duración de catorce compases (1-14) en donde se presenta la primera parte (tema), comenzando en lo que según la armadura y la primera estructura armónica sugiere ser Mi menor. Abarca la primera estrofa.	Mi menor
cc. 15-24	Parte B	Tiene una duración de diez compases (15-24) que comprende la segunda estrofa. En esta parte hay una modulación a Re# Menor (cc. 17-24), donde se describe como es Granada, en el compás 24, regresa a la tonalidad de Mi Menor, para dar paso a la parte C.	Re # Menor Mi menor (c. 24)
cc.25-38	Parte C	Tiene una duración de catorce compases (25-38), con la tercera estrofa. En esta parte a pesar de que la melodía no tiene muchas variaciones, la	No establecida

		<p>armonía pasa por varios acordes en secuencia descendente de mayor a menor y disminución por semitonos.</p> <p>En esta parte el poema expresa los sentimientos que le provocan pensar en Granada.</p> <p>Puente de piano solo del compás 34-38 para dar pie a la parte D.</p>	
cc.39-48	Parte D	<p>Fragmento de diez compases (39-48), donde utiliza la cuarta estrofa.</p> <p>En esta parte se mantiene un acompañamiento arpegiado, calmo y expresivo, mismo que se encuentran en aparente tonalidad de Mi Menor.</p>	Mi Menor
cc.49-65	Parte A'	<p>Fragmento de diecisiete compases (49-65) Comprende la última estrofa.</p> <p>En esta última parte repite la estructura rítmica de la Parte A, pero esta vez la melodía tiene diferente función armónica y se sigue manteniendo en la tonalidad de Mi Menor, terminando con cuatro compases de piano solo con una indicación en la dinámica de (<i>piú lento</i>) y (<i>ppp</i>).</p>	Mi Menor

5.1.1.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	En general la pieza consiste en una sucesión de grados conjuntos en ambas direcciones, excepto por unos cuantos saltos de 4 ^a y 3 ^a durante once ocasiones.
Ritmo	En este aspecto cabe mencionar el uso de valores rítmicos que van desde la doble corchea hasta la blanca con puntillo, manteniendo el mismo compás (3/4) en toda la pieza. Destacan el cambio de dinámicas, brindándole a la pieza diversas intensiones que ayudan al intérprete.
Armonía	Sugiere de una tonalidad base de (Mi Menor) puesto que hay una armadura y hay una cadencia perfecta en el regreso a la tonalidad después de la modulación. Sin embargo no es una tonalidad estable la que se mantiene la mayor parte del tiempo.

5.1.2 Por el ir del río

5.1.2.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegretto mosso</i>	2/4	----- -	Do # menor	Mi 5- Fa 6	Media

5.1.2.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

Por el ir, por el ir del río
 Espero el nuevo venir
 Río debajo de mi vida
 Tan turbio de tanto huir
 Agua vida, agua muerta
 Para mi agudo vivir:
 Que en el ir en ir del río
 Espera el nuevo venir

Agua viva, agua loca
 Loca de correr,
 de ir por el ir largo del río

Por el ir por el ir del río
 Para llegar y seguir

El poema está dividido en tres estrofas. Mabarak mantiene la forma: A-A'-A''

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-11	Parte A	Fragmento de once compases (1-11), que utiliza la primera estrofa. En esta parte se presenta el tema en los compases (2-3) usando el título del poema y repitiéndolo dos veces "Por el ir, por el ir del río".	Do# Menor
cc.12-24	Parte A'	Fragmento de trece compases (12-24). Comenzando con una breve introducción de piano solo (c.c. 12-13), que utiliza la segunda estrofa.	Do# Menor

		En esta parte del poema se describe el movimiento del agua del río.	
cc.25-33	Parte A”	Tiene una duración de nueve compases (25-33), que utiliza la tercera estrofa. En esta parte continua la descripción del río sólo que en esta frase con una indicación notable en la dinámica (<i>p</i>) que se mantiene durante todo el pasaje dándole a la pieza un carácter de tranquilidad.	Do# Menor
cc.36-48	Coda final	Fragmento de quince compases (36-48) En esta parte del poema solo repite el tema, agregando una pequeña frase: “por el ir, por el del río. Para llegar y seguir”. Todo lo demás pertenece al solo de piano, que es el que representa el movimiento del agua.	Do# Mayor

5.1.2.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	Esta pieza se caracteriza en general por el uso de notas repetidas, los grados conjuntos ascendentes y descendentes que simulan el movimiento del agua del río y el constante uso de los intervalos de terceras y cuartas que simulan también las pequeñas olas que se hacen en el río.
Ritmo	Se destaca la rítmica constante del acompañamiento en triples corcheas que se mantiene durante toda la pieza en función de interpretar el agua del río y su constante movimiento. En cambio, la voz usa patrones rítmicos repetitivos en corcheas y dobles corcheas.
Armonía	La tonalidad de Do # menor se mantiene en casi toda la pieza, realizando solamente un cambio en la coda final, donde pasa a Do# Mayor, para culminar de acuerdo con el texto que expresa la esperanza de “llegar y seguir”.

5.1.3 Verde halago

5.1.3.1 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegro giocoso</i>	2/4	-----	La menor	Re#5- Mi 6	Media

5.1.3.2 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original

Por el verde, verde
verdería de verde mar
Rr con Rr.
Viernes, vírgula, virgen
enano verde
verdularia cantárida
Rr con Rr.
Verdor y verdín
verdumbre y verdura
verde, doble verde
de col y lechuga.
Rr con Rr
en mi verde limón
pájara verde.
Por el verde, verde
verde halago húmedo
extiéndeme. —Extiéndete.
Vengo del Mundo dolido
y en Verde halago me estoy.

El poema está dividido en cinco estrofas que el compositor divide en cuatro partes: A-B-A'-C

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-20	Parte A	Este fragmento tiene una duración de veinte compases (1-20) En esta parte se presenta el tema en la tonalidad de La Menor. Se va hacia acordes lejanos de la tonalidad en cada compás y el poema trata de resaltar el color verde en objetos y personas.	La Menor
cc.29-37	Parte A'	Este fragmento tiene una duración de nueve compases (29-37) En esta parte se presenta una pequeña variación del tema A, repitiendo parte del texto y manteniéndose en el IV grado, y en esta parte, el poema enfatiza sobre la palabra, no sobre el color y menciona	La Menor

		palabras que comienzan con la “V” y la “R”.	
cc.38-49	Parte C	Este fragmento tiene una duración de once compases (38-49). En esa parte presenta una nueva estructura y una inflexión a Sí bemol menor, manteniendo el texto con la misma función de las partes anteriores.	Si Bemol Menor
cc.50-56	Coda final	Breve fragmento de siete compases (50-56) con una nueva estructura para concluir con una modulación a La Mayor en esta parte el texto solo repite la palabra “verde” dándole un carácter tanto divertido para el escucha y el intérprete.	La Mayor

5.1.3.3 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	La melodía de esta pieza contiene notas repetidas, tanto en terceras y cuartas, como en grados conjuntos. El poema trata la palabra verde de una forma divertida, como se dijo anteriormente, donde ingeniosamente Ponce, piensa en un <i>Allegro giocoso</i> .
Ritmo	Destaca en esta pieza el uso de semicorcheas, corcheas, negras y tresillos, usando silencios de corchea y negra, dándole un toque de picardía a la obra.
Armonía	La obra mantiene la misma tonalidad en las dos primeras partes con una modulación a Si b menor en la parte C. Para la coda final, va nuevamente a La Mayor, cambio que brinda a la pieza un movimiento que resulta atractivo tanto para el escucha como para el intérprete.

ÓPERA

6.1 Amor ti vieta. ÓPERA “Fedora” Op.

Umberto Giordano - Arturo Colautti,

6.1.2 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Sostenuto</i> Octavo (126)	Introducción 6/8 Aria 4/4	<i>Espressivo</i>	Do Mayor	La 5-La 6	Media Aguda

6.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Amor ti vieta

Poema original en italiano

LORIS

*Amor ti vieta
di non amar.
La man tua lieve,
che mi respinge,
cerca la stretta
della mia man;
la tua pupilla esprime:
T'amo! "
se il labbro dice:
"Non t'amerò!"*

Traducción al español

LORIS

El amor te prohíbe
no amar.
Tu dulce mano
que me rechaza,
busca apretar la mía.
Tus ojos dicen:
"¡Te amo!"
aunque tu boca dice:
"¡No te amaré!"⁶

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-8	Introducción musical	Introducción de piano solo en un compás de 6/8 con duración de 8cho compases.	Do Mayor
cc.9-26	Parte A	Pasaje de diecinueve compases que comprenden toda el aria ya que es una pieza corta donde no existe una división en el poema, manteniendo una tensión desde el principio hasta el final. Está subdividida en pequeños frases de cuatro compases que generalmente terminan en notas largas (redondas y blancas), dando un carácter expresivo a toda la obra.	Tonalidad principal

6.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	Esta Aria se caracteriza por el uso de terceras y grados conjuntos ascendentes, preparando el clímax que se presenta en el compás 23 por medio de una sexta y una cuarta. El uso de las frases de cuatro compases que se presentan a lo largo de toda el aria es seguramente para mantener el mismo carácter hasta el final.
Ritmo	En el aria hay tres aspectos relevantes: a) En el caso de la voz, se mantienen patrones rítmicos que se repiten constantemente,

	<p>b) en el acompañamiento, se destacan en la mano derecha, arpeggios ascendentes y descendentes en dieciseisavos; y en la izquierda el uso de blancas, negras y corcheas y</p> <p>c) en cuanto a lo que se refiere el compás, hay un cambio de 6/8 de la introducción, al de 4/4 en el aria.</p>
Armonía	La tonalidad de Do Mayor se mantiene a través de toda el aria, cosa que resulta de suma importancia para resaltar el carácter del personaje.

⁶<http://www.kareol.es/obras/fedora/acto2.htm>

7.1 *Questa o quella*. Ópera “*Rigoletto*”. Op. Giuseppe Verdi - Francesco Maria Piave

7.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegretto</i>	6/8	<i>Con Eleganza</i>	Ab Mayor	Mi 5- La 6	Media-Aguda

7.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original en italiano

DUCA

*Questa o quella per me pari sono
A quant'altre d'intorno mi vedo,
Del mio core l'impero non cedo
Meglio ad una che ad altra beltà.*

*La costoro avvenenza è qual dono
Di che il fato ne infiora la vita;
S'oggi questa mi torna gradita,
Forse un'altra doman lo sarà.*

*La costanza, tiranna del core,
Detestiamo qual morbo crudele,
Sol chi vuole si serbi fedele;
Non v'ha amor, se non v'è libertà.*

Traducción al español

DUQUE

Esta o aquella para mí son iguales
a cuantas veo a mi alrededor;
no cedo el dominio de mi corazón
a una belleza más que a otra.

El encanto de cada una es el don
con que el destino nos alegra la vida;
y hoy ésta es de mi agrado,
quizás otra lo sea mañana.

La constancia, tirana del corazón,
la odio como a una cruel enfermedad;
manténgase fiel sólo quien quiera;
no hay amor sin libertad.

*De' mariti il geloso furore,
 Degli amanti le smanie derido,
 Anco d'Argo i cent'occhi disfido
 Se mi punge una qualche beltà.*

Me burlo de los maridos celosos,
 y del frenesí de los amantes,
 desafío incluso los cien ojos de Argos,
 cuando me excita cualquier belleza.⁷

El poema está dividido en cuatro estrofas que Verdi mantiene en cuatro partes A-B A'-B'

⁷www.kareol.es/obras/rigoletto/acto1.htm

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-5	Introducción	Breve introducción de piano solo en contrapunto y <i>stacatto</i> .	La b Mayor
cc.6-21	Parte A	Pasaje de dieciséis compases (6-21) que comprende la primera estrofa y tiene una función de auto descripción del personaje (El duque). No cuenta con recitado.	Tonalidad principal
cc.22- 45	Parte B	Este fragmento tiene una duración de veinticuatro compases (22-45) utilizando la segunda estrofa que mantiene el mismo ritmo de la parte A, pero con cambios de cambia de dinámica, utilizando más ligaduras, debido al texto. Cuenta con un final pianístico que tiene como finalidad, la introducción de la parte A'.	Tonalidad principal.
cc.46-62	Parte A'	Este fragmento tiene una duración de diecisiete compases (46-62) con la tercera estrofa. Tiene las mismas características de la parte A, solo que con el texto y no tiene introducción instrumental.	La b Mayor
cc.63-87	Parte B'	Este fragmento tiene una duración de veinticinco compases (63-87), con la cuarta estrofa. Tiene las mismas características de la parte B, solo cambia el texto.	Tonalidad principal.

7.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	En esta aria se trabaja por terceras y grados conjuntos, con un intervalo de cuarta que nos hace llegar al clímax en los compases (37-38). Cabe destacar el uso de <i>staccati</i> y ligaduras que se cambinan constantemente durante toda el aria, ayudando a mantener su carácter.
Ritmo	En este aspecto el aria cuenta con un acompañamiento constante de octavos, en contraposición de la voz, que repite patrones rítmicos en octavos y negras con puntillo.
Armonía	En este aspecto cabe mencionar el mantenimiento de la tonalidad principal de La b Mayor, sin ningún cambio considerable, manteniendo el mismo carácter durante toda el aria.

8.1 *E la solita storia. Ópera. L'Arlesiana* Op. Francesco Cilea - Leopoldo Marengo

8.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD (U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y TESITURA DE LA VOZ.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Lentamente</i>	6/8	<i>Espressivo</i>	Sol menor	Mi 5- la 6	Media

8.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original en italiano

RECITATIVO

*E' la solita storia del pastore ...
Il povero ragazzo
voleva raccontarla e s'addormi.
C'e nel sonno l'obilo.
Come l'invidio!
Anch'io vorrei dormir cosi,*

Traducción al español

RECITADO

Es la típica historia del pastor...
el pobre muchacho quería contarla,
pero se quedó dormido
En el sueño está el olvido.
¡Cómo le envidio!

nel sonno almeno l'oblio trovar!
La pace sot cercando io vo,
vorrei poter tutto scordar.
Ma ogni sforzo e vano ...
Davanti ho sempre di lei il dolce
sembiante!
La pace tolta e sempre a me ...
Perche degg'io tanto penar?
Lei ! ...sempre mi paria at cor!
Fatale visiion, mi lascai! mi fai tanto
male!Ahime!

¡También yo quisiera dormir así...
 en el sueño al menos, el olvido encontrar!
 La paz solo voy buscando,
 ¡Me gustaría poder olvidarlo todo!
 Pero todo esfuerzo es vano.
 siempre tengo ante mí el dulce semblante de ella.
 Sólo a mí se me priva la paz,
 ¿Por qué debo sufrir tanto?
 ¡Ella! ¡Siempre ella me habla al corazón!
 ¡Visión fatál, déjame!
 ¡Me haces tanto daño!, ¡Ay de mí!⁸

La obra está dividida en dos partes: *Recitativo* y *Aria*

⁸<http://musica-italiana.blogspot.com/2011/04/lamentodifedericoletraduccionespanolarl.html>

RECITATIVO

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
c.c. 1-4	Introducción	Breve introducción de piano (c.c. 1-4)	Sol menor
c.c. 5-6	Sección A	Compases (5-6) donde el tenor presenta el título de la obra “ <i>E la solita storia del pastore</i> ”	
c-7	Introducción a la sección B	Compás (7) que sirve de introducción a la parte B.	
c.c.8-11	Sección B	Frase de 4 compases (8-11)	
cc.12-14	Final sección B	Breve fragmento de tres compases (12-14) que tiene como función introductoria a la última parte del <i>recitado</i> .	
c.c. 15-18	Sección C	Frase de cuatro compases (15-18), final del <i>recitativo</i> .	

ARIA

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
c.c. 19-20	Introducción	Brevísima introducción del piano donde hay un cambio de tonalidad a Mi menor y compás a 4/4, pasando por Re # lo que se convierte en la sensible de la nueva tonalidad: Mi menor	
c.c. 21-29	Parte A	Fragmento de nueve compases (21-29) que comprende la primera estrofa.	Mi menor

c. c 30-31	Puente enlace	Dos compases que van con el mismo patrón rítmico desde que empieza el aria hasta la parte B	
c.c. 32-38	Parte B	Siete compases (32-38) que abarcan la segunda estrofa.	
c.c. 39-41	Puente	Breve intervención del piano para dar paso a la parte A´.	
c.c. 42-46	Parte A´	Fragmento de cinco compases donde aparecen las mismas características de la parte A, solo que con menor duración y diferente texto.	
c.c. 47-48	Puente	Brevísima intervención del piano que tiene como función dar paso a la parte B´.	
c.c. 49-55	Parte B´	Fragmento de siete compases que abarca la última estrofa del poema y que tiene las mismas características de la parte B: misma duración, pero diferente texto. Final del aria.	

8.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	En esta gran melodía, es decir, de principio a fin, hay una intención marcada y constante a pesar de sus aparentes definiciones, que no son más que dos preparaciones sutiles para el gran clímax que se presenta con la nota G5.
Ritmo	El tema que presenta toda la obra tiene un <i>ostinato</i> rítmico de tresillos de corchea que, aunado con los cambios de <i>tempo</i> , hace notar la angustia que embarga al personaje principal. El piano va cambiando los acentos de mano en mano. En unas partes la mano derecha lleva ritmo binario y en la izquierda ternario o viceversa.
Armonía	Comenzando el aria en Gm, inmediatamente se presenta un cambio a Em, donde se mantiene toda el aria.

**9.1 Salut! Demeure chaste et pure. Ópera. “Faust”. Op.
Charles Gounod -Julles Barbier-Michel Carré**

**9.1.2 GENERALIDADES: TEMPO, COMPÁS, CARÁCTER, TONALIDAD
(U OTRO LENGUAJE), EXTENSIÓN Y EXTENSIÓN DE LA VOZ.**

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Andante</i> Cuarto= 54	4/4	-----	La b Mayor	Mi 5- Do 7	Media- Sobre Aguda

9.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Salut, demeure chaste et pure

Poema original en francés

Traducción al español

RECITATIVO

RECITADO

*¡Quel trouble inconnu me pénètre!
Je sens l'amour s'emparer de mon être!
O Marguerite, à tes pieds me voici!*

¡Qué desconocida angustia me penetra!
Siento que el amor se apodera de mí.
¡Oh, Margarita! ¡Heme aquí a tus pies!

ARIA

ARIA

*Salut! demeure chaste et pure
Où se devine la présence
D'une âme innocente de divine*

¡Salud! ¡Morada casta y pura...
donde se adivina la presencia
de un alma inocente y divina!

*Que de richesse en cette pauvreté!
En ce réduit, que de félicité!*

¡Cuánta riqueza en esta pobreza!
¡Cuánta felicidad en esta fortaleza!

O Nature,

¡Oh, naturaleza,

C'est là que tu la fis si belle!
C'est là que cette enfant
a dormi sous ton aile,
A grandi sous tes yeux.

aquí la hiciste tan hermosa!
¡Aquí esta niña
ha dormido bajo tus alas,
ha crecido bajo tus ojos!

Là que ton haleine
Enveloppant son âme?
Tu fis avec amour Epanouir la femme
En cet ange des cieux!

¡Aquí donde, envolviendo
con tu aliento su alma,
has convertido con tu amor a la mujer
¡En este ángel del cielo!

C'est là! Oui! C'est là!

¡Es aquí! ¡Sí! ¡Es aquí!

Salut ! demeure chaste et pure!
 Salut ! demeure chaste et pure,
 Où se devine la présence
 D'une âme innocente et divine!

¡Salud! ¡Morada casta y pura,
 ¡Salud! ¡Morada casta y pura,
 donde se adivina la presencia
 de un alma inocente y divina!⁹

RECITATIVO

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-4	Introducción	Breve introducción de piano solo que da paso al recitativo.	La b Mayor
cc.5-15	Recitativo	Fragmento de 11 compases (5-15) que comprende a la primera estrofa en su totalidad, el personaje (Fausto) expresa el amor que siente por su amada Margarita.	Tonalidad principal
cc.16-18	Puente musical	Breve fragmento de tres compases (cc.16-18) que tiene como función introducir al Tema del aria.	Tonalidad principal

⁹www.kareol.es/obras/fausto/acto3.htm

ARIA

cc.19-38	Parte A	Fragmento de diecinueve compases (19-38) que está subdividido en dos estrofas. La primera estrofa en los compases (19-27) presenta el tema principal del aria. La segunda, en los compases (28-38) y terminando en el último compás del, piano da paso a la parte B	La b Mayor
cc.39-57	Parte B	Fragmento de dieciocho compases (39-57) que comprende a las estrofas 3 y 4 del texto, comienza con una expresión de agradecimiento a la naturaleza por darle a la niña que se ha convertido en mujer y de la cual él está enamorado. Gounod hace una inflexión justo en el momento en que Fausto hace este agradecimiento (cc.42-45) ayudando al carácter del aria, dándole al escucha mayor entendimiento y sensibilidad.	Inflexión a La Mayor

cc.58-76	Parte A'	Fragmento de dieciocho compases (58-76) que comprenden la repetición de la estrofa principal (Tema), tiene las mismas características que la parte A solo que en el compás (c. 71) llega al clímax del aria, y termina con dos copases de piano solo.	La b Mayor
----------	----------	---	------------

9.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	En este aspecto el tratamiento general del recitativo y del aria se mantiene, dándole un mismo carácter a toda la pieza, Gounod hace uso de notas repetidas y un tema principal que se repite al principio y al final del aria, facilitando al escucha a recordar el motivo y la frase musical.
Ritmo	En este aspecto cabe mencionar el uso de patrones rítmicos repetitivos en la voz con el uso de corcheas y negras. Mantiene el mismo compás en toda la obra, solo hace pocas indicaciones en el tempo, como lo hace en el compás 39 (<i>poco piu mosso</i>) y en el compás 56 (<i>poco ritardando</i>).
Armonía	En este tema resalta un aspecto que es el mantenimiento de la tonalidad principal en el Recitativo y en el aria (La b Mayor), solo hace una inflexión a (La Mayor) en el compás (42-45) para hacer énfasis en el agradecimiento a la naturaleza por la mujer que él ama.

10.1 *Ah' mes amis*. Ópera “*La fille du regiment*”. Op.

Gaetano Donizetti - Jean Francois Bayard - Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges

10.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, *COMPÁS*, *CARÁCTER*, *TONALIDAD* (U OTRO LENGUAJE), *EXTENSIÓN* Y *TESITURA DE LA VOZ*.

<i>Tempo</i>	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegro vivace</i>	2/4	-----	Mi bemol Mayor	Sol 4- Do 6	alta

10.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Poema original en francés

TONIO

*Ah! mes amis, quel jour de fête!
Je vais marcher sous vos drapeaux.
L'amour, qui m'a tourné la tête.
Désormais me rend un héros,
Ah! quel banear, lui, mes amis,
Je vais marcher sous vos drapeaux!
Qui, celle pour que je respire,
A mes vœux a daigné sourire
Et ce doux espoir de bonheur
Trouble ma raison et man coeur!
Ah!*

Traducción al español

TONIO

¡Ah, amigos! ¡qué día de fiesta!
Voy a marchar bajo vuestra bandera.
El amor, me ha hecho perder la cabeza
y desde ahora, me hará un héroe.
¡Ah, qué buen día, sí, amigos míos!
¡Voy a marchar bajo vuestra bandera!
Aquí, aquella por quien respiro,
se ha dignado a sonreír a mis deseos
y esa dulce esperanza de felicidad
empaña mi razón y mi corazón...
¡Ah!¹⁰

El poema está dividido en: dos estrofas- frases etc. formal en tres partes: A – B – A’.

¹⁰kareol.es/obras/lahijadelregimiento/acto1.htm

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-13	Introducción	Se presenta el tema constante tal cuál será la melodía cantada por el tenor	Mi bemol Mayor
cc.13-21	Parte A	Se repite la melodía de introducción, pero ahora con texto	
cc.21-30	Parte B	Cambia el carácter del aria, durante los primeros tres compases del tema B hay un <i>rallentando</i> mientras el texto hace mención del amor que invade la cabeza del personaje y de inmediato vuelve al tempo primo para recordar la finalidad por la cual está ahí.	
cc.31-39	Parte C	Cambio abrupto de tempo y texto referente nuevamente al enamoramiento del personaje.	

cc.40-55	Parte A´	Re exposición del Tema A con variación al final del tema para concluir con una escalera descendente	
cc.56-106	Parte D		Fa Mayor
cc.107-118	coro	El tema D se presenta en un nuevo compás: 3/8, y en la tonalidad de Fa Mayor con patrones rítmicos de negra-corchea y negra con puntillo. A pesar de estos valores, lo hace danzable es una gran frase ligada.	
cc.119-190	Parte E	Melodía donde viene el lucimiento de la extensión del tenor haciendo octavas en <i>staccato</i> del Do5 al Do6, y la repetición del último, en negra con puntillo ligada a corchea, emitiéndolo 8 veces. Al final a pesar del La 5 escrito, ya es tradición hacer una cadenza para concluir con Do 6 <i>tenuto</i> hasta la última nota del aria.	

10.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	En su mayoría mantiene ligereza por sus grados conjuntos ascendentes y la repetición constante de las notas, las cuales parecen avanzar en cada regreso a ellas
Ritmo	Se destacan las figuras que en su mayoría son corchea por corchea, alternando solamente con algunas pocas combinaciones de valores de compás
Armonía	En la primera parte se mantiene en I-V-I con alguna visita corta a otros grados y cuando pasa a Fa Mayor se mantiene sobre I-IV-II-V-I grados.

11.1 *Va pour Kleinzach*. Ópera “*Contes d’Hoffman*” Op. Jacques Offenbach - Jules Barbier

11.1.2 GENERALIDADES: *TEMPO*, *COMPÁS*, *CARÁCTER*, *TONALIDAD* (U OTRO LENGUAJE), *EXTENSIÓN* Y *RESITURA DE LA VOZ*.

Tempo	Compás	Carácter	Tonalidad	Extensión	Tesitura
<i>Allegro non troppo</i>	2/4	-----	La menor	Mi 5- La 6	Media

11.1.3 ASPECTOS FORMALES Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO.

Guión original en francés

-HOFFMANN
Va pour Kleinzach!

Il était une fois
à la cour d'Eisenach...

-ÉTUDIANTS
A la cour d'Eisenach!

-HOFFMANN
Un petit avorton
qui se nommait Kleinzach!

-ÉTUDIANTS
Qui se nommait Kleinzach!

-HOFFMANN
Il était coiffé d'un colbac,
et ses jambes elles faisaient Clic Clac!
Clic clac! Clic Clac!
Voilà, voilà Kleinzach.

-ÉTUDIANTS
Clic Clac!

-HOFFMANN
Clic Clac!

-TOUS
Voilà, voilà Kleinzach!

-HOFFMANN
Il avait une bosse en guise d'estomac!

Traducción al español

-HOFFMANN
¡Sea por Kleinzach!

Había una vez
en la corte de Eisenach...

-ESTUDIANTES
¡En la corte de Eisenach!

-HOFFMANN
...un pequeño engendro
llamado Kleinzach!

-ESTUDIANTES
¡Llamado Kleinzach!

-HOFFMANN
Llevaba gorro militar,
y sus piernas hacían ¡Clic, clac!
¡Clic, clac! ¡Clic, clac!
¡Así era! ¡Así era ese Kleinzach!

-ESTUDIANTES
¡Clic, clac!

-HOFFMANN
¡Clic, clac!

-TODOS
¡Así era, así era ese Kleinzach!

-HOFFMANN
¡Tenía una giba a guisa de estómago!

-ÉTUDIANTS

En guise d'estomac!

-HOFFMANN

*Ses pieds ramifiés
semblaient sortir d'un sac!*

-ÉTUDIANTS

Semblaient sortir d'un sac!

-HOFFMANN

*Son nez était noir de tabac,
et sa tête faisait cric crac!
Cric crac, cric crac!
Voilà, voilà Kleinzach!*

-ÉTUDIANTS

Cric crac!

-HOFFMANN

Cric crac!

-TOUS

Voilà, voilà Kleinzach!

-HOFFMANN

Quant aux traits de sa figure...

*(Il semble s'absorber peu à peu
dans son rêve.)*

-ÉTUDIANTS

Quant aux traits de sa figure...

-HOFFMANN

*Quant aux traits de sa figure...
Ah! sa figure était charmante!
Je la vois, belle comme le jour où,
courant après elle,
je quittai comme un four
la maison paternelle
et m'enfuis à travers les valons et les bois!
Ses cheveux en torsades sombres
sur son col élégant
jetaient leurs chaudes ombres.
Ses yeux, enveloppés,
d'azur, promenaient autour d'elle*

-ESTUDIANTES

¡A guisa de estómago!

-HOFFMANN

¡Sus pies sarmentosos
parecían emerger de un saco!

-ESTUDIANTES

¡Parecían emerger de un saco!

-HOFFMANN

Su nariz estaba negra de tabaco,
y su cabeza hacía ¡Cric, crac!
¡Cric crac, cric crac!
¡Así era, así era ese Kleinzach!

-ESTUDIANTES

¡Cric, crac!

-HOFFMANN

¡Cric, crac!

-TODOS

¡Así era, así era ese Kleinzach!

-HOFFMANN

En cuanto a los rasgos de su rostro...

(Parece quedar poco a poco absorto
en su recuerdo.)

-ESTUDIANTES

En cuanto a los rasgos de su rostro...

-HOFFMANN

En cuanto a los rasgos de su rostro...
¡Ah! su rostro era encantador.
Lo estoy viendo, bello como el día
en que, corriendo en pos de ella,
abandoné como un loco
la casa paterna
y huí a través valles y bosques.
Sus cabellos, en oscuras lazadas,
sobre su elegante cuello
proyectaban cálidas sombras.
Sus ojos, nimbados de azul,
lanzaban a su alrededor

*un regard frais et pur et,
comme notre char emportait sans secousse
nos curs et nos amours,
sa voix vibrante et douce
aux cieux qui l'écoutaient
jetait ce chant vainqueur
dont l'éternel écho
résonne dans mon cur!*

*-NATHANAËL
O bizarre cervelle!
Qui diable peints tu là!
Kleinzach?*

*-HOFFMANN
Kleinzach?
Je parle d'elle!*

*-NATHANAËL
Qui?*

*-HOFFMANN
Non! personne! rien! mon esprit se
troublait!
Rien!... Et Kleinzach vaut mieux,
tout difforme qu'il est!*

*Quand il avait trop bu de genièvre
ou de rack...*

*-ÉTUDIANTS
De genièvre ou de rack!*

*-HOFFMANN
... il fallait voir flotter
les deux pans de son frac!*

*-ÉTUDIANTS
Les deux pans de son frac...*

*-HOFFMANN
... comme des herbes dans un lac,
et le monstre faisait flic flac!
Flic flac! flic flac!
Voilà, voilà Kleinzach!*

-ÉTUDIANTS

una luz fresca y pura
y, cuando nuestro carruaje llevaba
suavemente nuestros corazones
y nuestros amores,
su voz vibrante y dulce
lanzaba a los cielos que la escuchaban
una canción cuyo eterno eco
aún resuena en mi corazón

*-NATHANAEL
¡Oh, cabeza loca!
¿A quién diablos estás pintado?...
¿A Kleinzach?*

*-HOFFMANN
¿Kleinzach?
¡Hablo de ella!
-NATHANAEL
¿De quién?*

-HOFFMANN

¡No!... ¡Nada! Mi mente se confundía.
¡Nada!... Y Kleinzach vale más
por muy deforme que sea.

Cuando bebía demasiada ginebra
o aguardiente...

*-ESTUDIANTES
¡Ginebra o aguardiente!*

*-HOFFMANN
... ¡había que ver flotar
los faldones de su frac!*

*-ESTUDIANTES
Los faldones de su frac...*

*-HOFFMANN
... como hierbas en un lago,
¡y el monstruo hacía flic, flac!
¡Flic, flac! ¡Flic, flac!
¡Así era, así era ese Kleinzach!*

-ESTUDIANTES

Flic flac!

¡Flic, flac!

-HOFFMANN

-HOFFMANN

Flic flac!

¡Flic, flac!

-TOUS

-TODOS

Voilà, voilà Kleinzach!

¡Así era, así era ese Kleinzach¹¹

¹¹ kareol.es/obras/los cuentos de hoffmann/acto1.htm

Compases	Función	Descripción	Tonalidad
cc.1-4	Introducción	Breve fragmento de piano (cc.1-4) en la introducción al aria	La menor
cc.5-27	Parte A	Fragmento de veintidós compases (5-27) en donde Hoffman, el personaje principal de la Ópera, comienza a contar el cuento de Kleinzach. En la parte A describe al personaje del cuento y el coro de hombres responden con la frase final de lo que Hoffman les cuenta.	
cc.28-30	Introducción	Breve introducción pianística (cc.28-30) igual a la introducción inicial.	
cc.31-53	Repetición Parte A	Pasaje de veintidós compases (31-53), idéntica musicalmente a la parte A cambiando solo el texto. Mantiene la descripción del cuento a Kleinzach, solo que haciendo comparaciones del personaje con objetos, para hacerlo más gracioso.	
cc.54-57	Introducción	Breve introducción de piano (c. 54-57) idéntica a la introducción inicial que da pie a la parte B.	
cc.58-138	Parte B	Este es el pasaje más largo del aria, con una duración de ochenta compases (c.58-138). En esta parte Hoffman comienza a desvariar, y describe a una mujer bella de la cual está enamorado, olvidando por completo a Kleinzach,	La menor Mi Mayor Sol Mayor La Mayor
cc.139-147	Parte C	Breve Pasaje de ocho compases (139-147) donde regresa a la parte A para llegar hasta el final. En esta parte es cuando Nathaniel (personaje secundario) cuestiona a Hoffman sobre lo que está hablando,	Modulación a Re Mayor

		retomando Hoffman de inmediato el cuento de Kleinzach.	
cc.148-177	Parte A´	Pasaje de veintinueve compases (148-177), donde Hoffman termina de describir el cuento a Kleinzach y donde el coro sigue respondiendo a lo que él les dice hasta el final del aria.	Tonalidad principal La menor

11.1.4 PARTICULARIDADES MELÓDICAS, RÍTMICAS Y ARMÓNICAS.

Melodía	<p>En este parte cabe destacar que existen dos motivos melódicos:</p> <p>el primero que presenta al inicio del aria y que cambia el texto del coro repitiéndose constantemente durante toda la obra hasta el final del tema con notas repetidas e intervalos de terceras, cuartas, quintas y grados conjuntos, y</p> <p>el segundo motivo que consta de un pequeño pasaje repetitivo que caracteriza al personaje del cuento (Kleinzach) al describir el sonido de partes de su cuerpo ¡Clic! ¡Clac! ¡Flic! ¡Flac! y la repetición exacta de dos compases que repiten todos “Voilà, voilà Kleinzach”, logrando que el escucha recuerde el nombre del personaje del cuento e identifique con facilidad los dos motivos melódicos.</p>
Ritmo	<p>En este aspecto se destacan patrones rítmicos repetitivos.</p> <p>a) la introducción instrumental consta de seisillos de dieciseisavos y corcheas con <i>staccati</i> con una duración de cuatro compases.</p> <p>Este patrón se presenta al inicio de cada nueva Parte, y</p> <p>b) importante es el cambio constante de compases: del 1 al 66 se mantiene en 2/4, del 67 al 68 a 4/4, y del compás 69 al 147 cambia a 2/2. En esta parte es cuando Hoffman desvaría y comienza a contar otra historia, el cambio de compás ayuda a comprender que ya no está contando el mismo cuento, pero en los compases 148-177, regresa al compás inicial de 2/4 que mantiene hasta el final de la pieza.</p>
Armonía	<p>En este aspecto se mantiene la tonalidad principal de La menor en la parte A y A´.</p> <p>Se destacan los cambios de tonalidad que apoyan perfectamente el texto de Hoffman donde está desvariando al contar otra historia. También en esta parte, presenta Offenbach una tensión armónica, con una gran progresión que se extiende desde compás 69 hasta el 87, para llegar a Sol Mayor que se mantiene hasta el compás 111, donde modula a La Mayor, después a Re Mayor (cc.142-143) regresando a la tonalidad principal en donde se repite la parte A (c. 154).</p>

3. REFLEXIÓN PERSONAL

La voz cantada, es el medio que nos permite transmitir ideas musicales. Por medio de éstas, resulta más clara esa transferencia de información. Cantar ha sido una pasión a lo largo de mi vida, y el adentrarme en el análisis del repertorio, me ha ayudado a llevar a cabo una mejor ejecución e interpretación de los géneros y diferentes estilos que abordé a lo largo de mi formación académica. Pude apreciar el canto no sólo como un instrumento, sino como un conjunto de voz y acompañamiento con matices, propuestas y entendimiento de la música. Desde mi punto de vista, crea una atmósfera que envuelve y capta el interés del receptor por medio de diversas texturas.

La solución a los diversos retos que implica el canto en diferentes estilos e idiomas circunda en la paciencia a la hora del estudio de las obras para así poder incluir en éstas los conocimientos y las técnicas adquiridas en las clases, mis sugerencias para todo estudiante de canto en el proceso de preparación de una obra con respecto a mi programa cantado son:

Para todos los idiomas se debe hablar el texto hasta que este fluya de una manera clara, fácil y natural para así poder conseguir una dicción óptima.

La respiración es un factor fundamental, en principio para poder hacer frases largas con un flujo de aire constante, la concentración de este debe mantenerse en los resonadores todo el tiempo para no cambiar la colocación de los sonidos emitidos.

Mantener una buena condición respiratoria nos dará la posibilidad de cantar una pieza, un ciclo, un concierto o una ópera con la menor fatiga posible, la relajación del cuerpo y de todos nuestros grupos musculares evitará tensión innecesaria en la garganta, así evitaremos fatiga o una lesión en nuestro instrumento.

Bibliografía

Libros impresos

- 1.-Riemann, Hugo.1943 "Composición musical".
Traducción del alemán por Roberto Gerhard. Editorial: Labor, S.A. Barcelona- Madrid.
- 2.-Roldán Samiñan, Ramón. 1998. "Análisis de las formas musicales". Madrid. Editorial. Ediciones Si bemol.
- 3.- Dionisio de Pedro. 1993 "*Manual de formas musicales*". Madrid. Ed. Real Musical.
- 4.- Pérez G, Sevilla (Director editorial).1992. "*Historia de la Música y sus Compositores*".1992. Spain. Editorial. Euroliber. Traducción y ampliación G. Pérez Sevilla.

Fuentes Virtuales

2013. Fedora (ópera). [en línea] [https://es.wikipedia.org/wiki/Fedora_\(%C3%B3pera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fedora_(%C3%B3pera))
2012. Faust (Gounod). [en línea] <https://laopera.net/gounod/faust-gounod-sabbatini-ramey-riedel?cn-reloaded=1>
- Sinalefa. 2009. Los Cuentos de Hoffmann – J.Offenbach . [En línea].
<https://sinalefa2.wordpress.com/2009/11/24/los-cuentos-de-hoffmann-j-offenbach/>
- Biografías y Vidas. La Enciclopedia biográfica en línea. *Gaetano Donizetti*.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/donizetti.htm>
- Catarina. *Manuel M. Ponce capítulo VI* .Pag-47 [En línea]
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lein/segura_m_ea/capitulo6.pdf

-Traducción Lieder.

Ezust, Emyli. “*El archivo Lieder net*” en:
http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=25798
Fecha de consulta 10-noviembre-2017

-Traducción arias de ópera.

Varios colaboradores. En <http://www.kareol.es/colabo.htm>
Fecha de Consulta: 1-Nov-2017

<http://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/carlos-jimenez-mabarak/> Fecha de
Consulta: 24-01-18

JASSO VILLAZUL, José Rogelio. 1996. *La música para piano de Carlos Jiménez Mabarak*. Tesis de Licenciatura. Escuela Nacional de Música. UNAM. en
https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Jim%C3%A9nez_Mabarak
Fecha de Consulta: 23-01-18

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. «Premio Nacional de Ciencias y Artes». Secretaría de Educación Pública. Archivado desde el original el 22 de julio de 2011. En. https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_M._Ponce
Fecha de Consulta: 25-01-18

Lugo, Viñas Ricardo. *Manuel M. Ponce, el compositor que dio una “Estrellita” a la música universal*. En. <http://relatosehistorias.mx/numero-vigente/manuel-m-ponce-el-compositor-que-dio-una-estrellita-la-musica-universal>
Fecha de Consulta: 25-01-18

È la solita storia del pastore

from
L'ARLESIANA

Francesco Cilea

Lentamente (in 6)

pp espressivo

rit.

a tempo

The piano introduction is in 6/8 time, marked 'Lentamente (in 6)'. It begins with a piano (pp) and 'espressivo' dynamic. The melody is in the right hand, featuring a series of eighth notes and a triplet. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) and then 'a tempo' marking.

FEDERICO:

p

3

È la so-li - ta sto - ria del pa - sto - re...

sentito

The vocal line for Federico is in 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in 6/8 time, marked 'sentito' (with feeling). The piano part has a melodic line in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

Il po-ve-ro ra-gaz - zo vo-le - va rac-con -

mf

p

The vocal line continues in 6/8 time. The piano accompaniment is in 6/8 time, marked 'mf' (mezzo-forte) and then 'p' (piano). The piano part has a melodic line in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

in tempo *rall.* *a tempo*

tar - la e s'ad - dor - mi.

mf *p* *pp espress.*

in tempo *rall.* *a tempo*

p

a tempo

rit.

p

C'è nel son - no l'o - bli - o. Co - me l'in - vi - dio!

pp *p* *sentito*

Sostenuto *pp* *3* *3*

An - ch'i - o vor - re - i dor - mir co -

pp *p*

poco rit.

sì, nel son - no al - men l'o - blio tro -

p *col canto*

a tempo

var! La pa - ce sol cer - can - do io

p

mf *pp rit.* *a tempo*

vo'. Vor-rei po - ter tut - to scor - dar!

pp e rit. col canto *a tempo*

poco più *P*

Pur o - gni sfor - zo è

P

cresc. *f*

va - no. Da - van - ti ho sem - pre di le

cresc.

pp *adagio* *rit. molto*

i il dol - ce sem - bian

adagio *3*

f *p* *rit. molto*

Tempo I

te.

dolciss.

p *pp* *3*

P *cresc.*

La pa - ce tol - ta è sem - pre a

poco rit. *a tempo* *p* *cresc.*

f stent. *a tempo*

me. Per-chè degg' - io tan - to pe - nar?

stent.

f *a tempo*

poco più [mosso]

Lei! sem-pre lei di -

p

f cresc. e affrett. *opt. la*

nan - zi a me! Fa - ta - le vi - sion, mi la

cresc. e affrett.

EXPRESSION

f *Adagio* *ten.*

scia! Mi fai tan - to ma - le! Ah - i - mè!

Adagio

f *P col canto*

Amor ti vieta

from
FEDORA

Umberto Giordano

CM
Sostenuto (♩ = 126)

f *con espress.*

f *rall.*

Handwritten annotations: 1, 2, 3, 3, 6, 7, 8

Andante cantabile ♩ = 54
COUNT LORIS IPANOV:
con espress.

A - mor - ti - vie - ta

Handwritten annotations: a, 10

12

di non a - mar.

The first system of music features a vocal line in treble clef with lyrics 'di non a - mar.' and a piano accompaniment in grand staff. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

I
La man tua — lie ve,

The second system continues the vocal line with lyrics 'La man tua — lie ve,'. A handwritten Roman numeral 'I' is placed above the first measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

II VI 15 II 16
che mi re - spin ge,

The third system has lyrics 'che mi re - spin ge,'. Handwritten Roman numerals 'II', 'VI', '15 II', and '16' are present above the vocal line. The piano accompaniment includes a key signature change to one sharp (F#) in the second measure.

VI senza precipitare III VI 18
cer - ca — la — stret - ta

The fourth system has lyrics 'cer - ca — la — stret - ta'. The tempo instruction 'senza precipitare' is written above the vocal line. Handwritten Roman numerals 'VI', 'III', and 'VI' are placed above the vocal line. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment.

VI VI

Handwritten Roman numerals 'VI' and 'VI' are located at the bottom of the page, below the piano accompaniment staves.

19

del - la mia man;

20

la tua pu - pil - la e - spri -

aperturata el situo

fff

21

me:

22

23

T'a - mo! se il

III

24

25

lab - bro di - ce: Non t'a-me - rò!

stentate

26

VI

A M

Questa o quella

from
RIGOLETTO

Giuseppe Verdi

Allegretto (♩ = 80)

staccato

DUKE con eleganza

Questa o quel - la per me pa - ri so - no a quant' al - tre d'in -

tor - no d'in - tor - no mi ve - do. Del mio

co - re l'im - pe - ro non ce - do me - glio ad u - na,

21 B 22

— che ad al-tra bel - tà. La co - sto - ro av - ve -

con brio

nen - za è qual do - no di che il fa - to ne in - fio - ra la

vi - ta. S'og - gi que - sta mi tor - na gra -

di - ta, for - se un' al - tra, for - se un' al - tra do - man lo sa -

rà, un' al tra, for - se un' al tra

I L IV I

do-man lo sa - rà.

rinf.

~~A partir de aqui es lo mismo~~

La co - stan - za, ti-ran-na del co - re, de - te -

~~pero diferente texto~~

pp

stia - mo qual mor - bo, qual mor-bo cru - de - le.

45

50

Sol chi vo - le _____ si ser - bi fe - de - le; _____ non v'ha a -

mor _____ se non v'è li - ber - tà. De' ma -

62 B1 63

ri - ti il ge - lo - so fu - ro - re, de - gli a - man - ti le

con brio
sma - nie de - ri - do. _____ An - co d'Ar - go _____ i cent' oc - chi di -

63

sfi - do se mi pun - ge, se mi pun - ge _____ u - na qual-che bel -

tà, _____ se _____ mi _____ pun - ge _____ u - na qual-che bel -

cresc. *p*

tà.

rinf. *8va*

*Optional Cadenza (replaces bracketed measures) *rit.*

tà, Ah! _____ se _____ mi pun - ge _____ u-na qual-che bel-tà.

colla voce *a tempo*

M1670/P65/T74 1932 v. 5

Adquis. J. 5568 R. 430



Para Andrés SEGOVIA

I. GRANADA

Poema de
Mariano BRULL

Manl. M. PONCE

U. me. or.
Allegro, ma non troppo

CANTO

He res - pi - ra - do a Gra -

PIANO

Allegro, ma non troppo

-na - da en luz to - da voz de o - lo - res - tierra fra gan - te de a -

rall.

cresc.

ff

-den - tro de - le - jos - hon - do - flo - re - ce

rall.

cresc.

ff

rit. molto

un po' più lento

Car-ne vi - va de al - ma. To - da pe - cho des - nu - do. Gul - ta - rra se

pplegato *ppp*

pul - ta: can - tar e - ter - no de tu cor - da - je de a - gua.

pp *rit.*

a Tempo *dolce* Qué nu - do a - nu - da mi car - ne ra - iz de ai - re que me en

ppp *pscherz.*

- la - za a mü - si - ca de tem - blo - res en

affret. e cresc. *p* *affret. e cresc.*

par - pa - de - os de al - ma.

f *espressivo e un po' a piacere*
 O - leo de tor va hermo - su - ra Gra -

calmo

p

- na - da, en la no - che gran - de: se - ña per - di da en la an - gus - tia

ya sin fa - ti - ga - de an - tes.

accel.

Tempo I

mf

Múl - ti - ple de a - ma - ne -

Tempo I

f *p*

- ce - res

que be.lla en ton ces... A - ho - ra

Tan cer-ca ya de lo

mio

cla - ve - les

de re - so - nan - cia.

f *rit. molto*

rit. molto

f

vivo

vivo

più lento

8

f *ppp*

II. POR EL IR DEL RIO

Poema de
Mariano BRULL

Manl. M. PONCE

CANTO Allegretto mosso *p*
Por el

PIANO *pp* *Ad.* *Ad. simile*

ir por el ir del ri - o es - pe - ro el nue - vo ve -

- nir Ri - o - ba - - jo de mi vi - - da tan

cresc. *cresc.*

Ad. *Ad.* *Ad.*

tur - bio de tan - to huir

f *dim.*

Ad. simile *Ad.*

p
A - gal

pp

sin a - gal muer - ta pa - ra ma - ga - do vi -

can - que en el ir, que en el

cresc. ed animando
in del ri - o es - pe - ra el me vo re -

cresc. ed animando

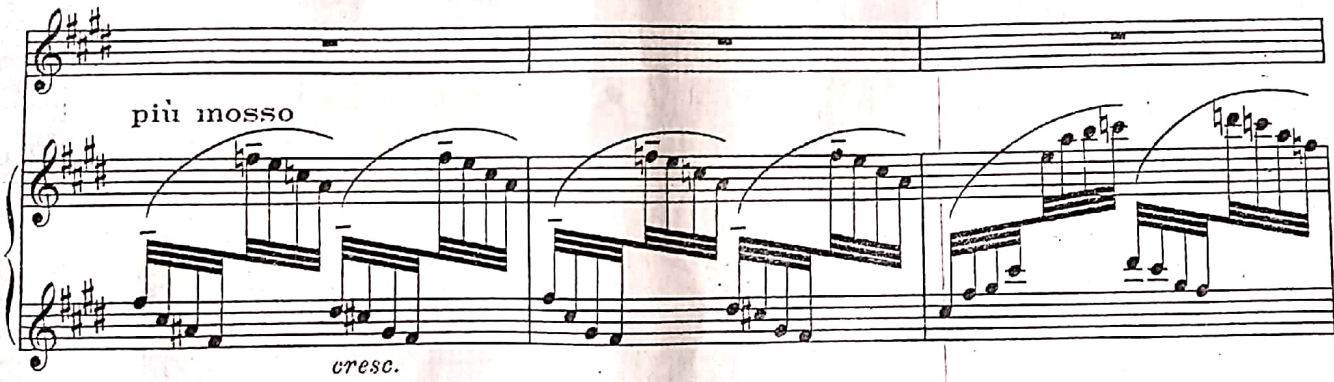
p
por el ir lar - go del ri - o



pa - ra lle - gar y se - guir



più mosso
cresc.



rall.
p *pp*



III. VERDEHALAGO

Poema de
Mariano BRULL

Manl. M. PONCE

CANTO *Allegro giocoso*

Por el ver - de, ver - de ver - de -

PIANO *Allegro giocoso*

sec.

pp

ri - a de ver de mar - R - con R - Vier - nes,

pp

vir - gu - la, vir - gen

p
 e - na - no ver - do ver - du - la - ría can - tá - ri - da

f *f*
 R — con R — Ver -

pp legato

3 *3*
 -dor y ver - din ver - dum - bre y ver - du - ra

cresc.
 Ver - de, do - ble ver - de de col y le - chu - ga.

cresc.

pp

R — con R — en mi ver - de li -

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'R — con R — en mi ver - de li -'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) appearing in the middle of the system.

f

món pá - ja - ra ver - de. Por el ver - de ver - de ver - de ha

The second system continues the musical score. The vocal line has a dynamic marking of *f* (forte) and includes the lyrics 'món pá - ja - ra ver - de. Por el ver - de ver - de ver - de ha'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the lower part of the system.

la - go hú me.do ex - tién do me, Ex -

The third system shows the vocal line with the lyrics 'la - go hú me.do ex - tién do me, Ex -'. The piano accompaniment continues with a similar chordal texture, supporting the vocal melody.

tién de - te. Ven - go de Mun - do - do

pp

The fourth system concludes the page with the vocal line lyrics 'tién de - te. Ven - go de Mun - do - do'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and ends with a final chord in the bass clef.

li - do y en Ver - de ja

- la - go me es - toy. *rit.*

Ver - de *vivo* ver - de, ver - de, ver - de, ver - de, *vivo*

meno mosso

ver - de!

ff *8* *ff* *suo*

TODA LA TESITURA PAREJA

A M

Salut! demeure chaste et pure

from
FAUST

Charles Gounod

Andante (♩ = 54)

FAUST:

Quel trou-ble in-con-nu me pé -
*que extraña angustia
 pasión*

pp *cresc.* *dim.* *P*

nè - tre?
me genete

Je sens l'a - mour s'em - pa - rer de mon
yo siento el amor se apodera de mí

cresc.

e - tre!
ser

Ô Mar-gue - ri - te,

cresc. molto *f*

sen - ce d'une âme in - no - cente et di - vi - ne!
 la presencia de un alma inocente y divina

Que de ri - chesse en cet - te pau - vre-té! En ce ré - duit que
 que riqueza en esta pobreza en esta casita

de fé - li - ci - té! Que de ri - ches - se, que de ri - chesse en cet - te
 que felicidad

pau - vre-té! En ce ré - duit, que de fé - li - ci -

pp *dim.* *pp* *colla voce*

rit.

38 B

a tempo

Poco più mosso (♩ = 56)

té! ————— ô na -

tu - re, c'est là que tu la fis si

4c B^bm

inflexión AM

bel - le! C'est là que cette en -

AM

45

fant a dor - mi sous ton aîle, a gran - di sous tes

yeux ————— là que de ton ha -

pp

lei - ne en - ve - lop - pant son

â - me, tu fis a - vec a -

cresc.

mour é - pa - nou - ir la femme en cet an - ge des

dim. *pp*

59

poco rit.

cioux! C'est là! Oui! C'est là! Sa -

cresc.

poco rit. dim. molto

88 *A' incompleta (reexpositional)*

Tempo I

lut! de-meu-re chaste et pu - re! Sa - lut! de-meu-re chaste et

mp

AbM

pu - re, où se de - vi - ne la pré - sen - ce d'une âme in - no -

cresc.

cente et di - vi - ne! Sa - lut, _____ sa -

dim. *pp*

lut, de-meu-re chaste et pu re,

cresc.

où se de - vi - ne la prē - sen - ce d'une âme in - no - cen - te et di -

rit. molto *P* *pp* *Adagio*

colla voce *dim.* *P* *pp*

Tempo I

vi - ne! 8va - - - -

pp

CHANSON ET SCÈNE.

№ 5

All. non troppo.

NICKLAUSSE
avec les 1^{rs} Ténors.

HOFFMANN.

TÉNORS.

ÉTUDIANTS.

BASSES.

NATHANIEL avec les 1^{rs} Ténors.

HERMANN avec les 1^{rs} Basses.

PIANO

All. non troppo.

HOFFMANN 1^{er} COUPLET.

Il é - tai t u - ne fois à la cour d'Ei -

II. - nach! Ténors. Un

Basses. A la cour d'Ei - se - nach!

A la cour d'Ei - se - nach!

pe - tit a - vor - ton qui se nommait Klein - zach!

Qui

Qui

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle two staves are piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part features a simple harmonic accompaniment with some triplet-like figures.

Il é - tait coif - fe d'un col -

se nom - mait Klein - zach!

se nom - mait Klein - zach!

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle two staves are piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part continues the accompaniment from the first system.

- bac, Et ses jambes, ses jambes fai - saient elic elac! elic

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle two staves are piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part features a more active accompaniment with triplets and arpeggiated figures.

II. *clac! elie clac! Voi - là, voi - là Klein - zach!*
 Ténors.

clac
 Basses.

clac

II. *clac clac! elie clac! Voi - là, voi - là Klein - zach!*
sec.

clac! elie clac! Voi - là Klein - zach!
sec.

clac! elie clac! Voi - là Klein - zach!
sec.

II. *COUPLÉ.*

a - vait u - ne bosse en guise d'esto - mac;

Ténors.

Basses.

En

En

Ses pieds rami - fi - és semblaient sortir d'un

gui - se d'es - to - mac;

gui - se d'es - to - mac;

8

sac;

Son nez é -

Sem - blaient sor - tir d'un sac;

Sem - blaient sor - tir d'un sac;

8

II

tait noir de ta - bac, Et sa tête, sa tête fai - sait - erac! erac! eric

II

erac! eric erac! Voi - là voi - là Klein - zach!

Ténors. Crie

Basses. Crie

II

eric erac! eric erac! Voi - là, voi - là Klein - zach!

erac! eric erac! Voi - là Klein - zach!

erac! eric erac! Voi - là Klein - zach!

HOFFMANN.

Il s'agit et semble s'absorber

Ténors.

pp

Basses.

pp

peu à peu dans son rêve) *très lentement*

Andante. Très animé.

Ab! sa fi-gure était char - man - te!..

Andante. Très animé.

p très lié

Je la vois.

bel - le. bel - le comme le jour où

cresc.

con - rant a - près el - le. Je quit - tai comme un

cresc.

II. *fou* la mai - son pa - ter - nel - le Et m'en

II. - fuis à tra - vers les val - lons

II. et les bois!... *f* Ses che -

II. - veux, - ses che .. veux en tor - sa - des som -

A C. 5100.

II. *tr*

- bres Sur son col — é - lé - gant je - taient leurs chaudes

II. *p*

om - bres, Ses yeux — ses yeux en - ve - lop -

II. *p*

- pés — d'a - zur Pro - me - naient au - tour

II.

d'elle un re - gard frais et pur, Et

II. com - me no - tre char em - por - tail sans se

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "com - me no - tre char em - por - tail sans se". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

II. - cous - se Nos cœurs et nos a - mou - rs;

CESE

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "- cous - se Nos cœurs et nos a - mou - rs;". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A "CESE" marking is present above the vocal staff and below the piano staff, indicating the end of a phrase.

II. Sa voix vi - brante et dou - - -

The third system shows the vocal line with the lyrics "Sa voix vi - brante et dou - - -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line ends with a fermata over a long note.

II. - ce aux cieux qui l'é - cou - taient

f

Ped. Ped. Ped.

The fourth system concludes the page. The vocal line has the lyrics "- ce aux cieux qui l'é - cou - taient". The piano accompaniment features a more complex texture with triplets and a dynamic marking of *f* (forte). Pedal markings ("Ped.") are placed below the piano staff at the beginning and end of phrases.

Je - tait ce chant vain - queur, Aux,

cieux qui l'é - cou - taient Je - tait ce chant vain -

retenez mais tr. peu. rit.
- queur Dont l'é - ter - nel

é - cho ré - son - ne

II. *f*
 dans — mon cœur!..

NATHANAËL.
 O bi_zar_re cer_vel_le!.. Qui

HOFFMANN.
 diable peints-tu là? Klein_zach!.. Klein - zach?.. je parle

Allegro. (sortant de son rêve)
 d'el_le!.. Non! personne! rien! Mon esprit se trou_

NATHANAËL.
 Qui?

Allegro.

Moderato. *rit.*

blait! rien! Et Kleinzach vaut mieux

Moderato.

pp *surtout.*

1^o Tempo.

Tout difforme qu'il est!... Quand il a_vait trop bu de genièvre ou de

1^o Tempo.

pp

rack, II

Tenors.

De ge - nièvre ou de rack.

Basses.

De ge - nièvre ou de rack.

8-

II. *Téno.*
 fal - lait voir flot - ter les deux pans de son frac
Basso.
 Les

II. *Téno.*
 Comme des her - bes dans un
Basso.
 deux pans de son frac
 deux pans de son frac

rit. **a Tempo.**
 lac Et le monstre, le monstre fai - sait flic flac! flic
suivez.

Flac. Flie flac! Voi - là, voi - là Klein -

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The vocal line begins with the lyrics "Flac. Flie flac! Voi - là, voi - là Klein -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

zach!
Ténors.
Flie flac! flie flac! Voi - là Klein.

Basson.
Flie flac! flie flac! Voi - là Klein.

The second system includes three vocal parts and piano accompaniment. The Tenors part (Ténors.) has the lyrics "zach! Flie flac! flie flac! Voi - là Klein." The Basses part (Basson.) has the lyrics "Flie flac! flie flac! Voi - là Klein." The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes some triplet markings.

zach!
zach!
zach!

Enchaînez.

The third system is primarily piano accompaniment on two staves. It includes vocal cues "zach!" on three separate staves. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The system concludes with the instruction "Enchaînez." and a dynamic marking of *ff*.

CARLOS JIMENEZ MABARAK

SEIS CANCIONES PARA CANTAR A LOS NIÑOS

Textos de CARLOS LUIS SAENZ E.

DIN DON

The musical score is written for voice and piano. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'mp' (mezzo-piano). The voice part starts with the lyrics 'A la me-dia no-che, din, don, va el duende en un co-che, din, don, va el duende en un co-che que ti-ra un ra-tón. Din. Don. Din. Don.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamics ranging from 'mp staccato' to 'sfz' (sforzando). The score concludes with a 'ten.' (ritardando) marking.

© Copyright 1962 by RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires.
RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires. Unicos editores para todos los países.
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

BA 12000

meno mosso

Es el due- de ne - gro, de car - bón,

f

a tempo
mp

cresc.

a tempo

din, don, din, don, que a ve - ces nos muer - de en el co-ra -

cresc.

- zón,

que a ve - ces nos muer - de en el co-ra -

dim.

- zón, din, don, din, don.

dim

BA 12196

LA CASA

Moderato

VOZ

Moderato

PIANO

p

p

Clu - ras mi cu - si - ta con sus seis ven - tu - nas don - de el sol des -

- pier - ta ma - ña - ña ma - ña - ña - na. *cresc.* ¡Qué a - le - gría su te - ebo

cuan - do el sol le da *f* y en - tre los na - ran - jos a - lum - bra su *Allarg. ---- e dim.*

ten. *col canto* *dim.*

pizz! *a tempo*
p dolcissimo

p
 Las pa - re - des nue - vas de ma - de - ra son, hue - len to - da -

cresc.
 - ví - a con hon - ra - do o - lor. Mi pa - dre y mi ma - dre hi - cie - ron mi ho -

cresc.

mf *mp dim.* *rall.* *p*
 - gar, mi ca - si - ta lin - da, lin - da de ver - dad.

mf *mp dim.* *col canto* *pp*

BA 12196

LA VIEJA INÉS

Allegro

VOZ *mf* Tom, ton. (Quién

PIANO *mf staccato*

es? La Vie-ja l - nés con las pa-tas al re - vés... que trae un canas - to de

ga - los y - que los da muy bu - ra - tos; que le mer - quen u - nos

p *cresc. - -*

tres y que los da a tres por seis; que son ga - ti - cos mo-

f *mf*

f *mp sub. cresc.*

mp

- ris - cos to - do con los o - jos biz - cos; que lo ha gan la en - ri - dad

f *mp* *cresc.* *f* *mp*

allarg. un poco *a tempo*

si se la que - ren ha - cer, que en su ca - su - ca no hay dul - ce y no ha to - ma - do ca -

col canto *a tempo*

dim. *p stacc.*

- té y ha an - da - do to - da la vi - lla con sus pa - las al re - vés...

sfz *leggiero* *sfz*

re *Meno mosso, quasi recitativo* *a tempo*

f *p*

¡Ay, que le compren los ga - tos a la po - bre Vic - ja I - nés!

Meno mosso *a tempo*

f *p sub.*

BA 12196

FACULTAD DE MÚSICA
BIBLIOTECA

RON - RON

Animato

VOZ

PIANO *mf*

p

Cuan - do be - be

p sub.

le - che, ra - hi - to pa - ra - do; si le so - bo el

f

p sub.

lo - mo, ron - ron ron - ro - ban - do;

cresc.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "y el muy don bi-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "duer-me en los te-ja-dos." The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* is also present at the end of the system.

Third system of musical notation. The vocal line is mostly silent. The piano accompaniment features a prominent triplet of eighth notes. Dynamic markings include *Psub.* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of musical notation. The vocal line begins with the lyrics "Y el muy don bi-go-tes duerme en los te-ja-dos." The piano accompaniment includes dynamic markings of *f* (forte) and *sfz* (sforzando).

EL NIÑO AZUL

Adagio *mf*

VOZ
Ca - yón - maes - tre - lla, ma - dre mi - ña.

PIANO *mf*

p
to - dos la fui - mos a bus - car. Del pra - do a -

cresc. *f*
- zul, don - de co - rri - a, yo, Ni - ño a -

cresc. *f*

dim. *p*
- zul, lle - gué a es - te um - bral.

sfz *dim.* *p*

BA 12196

mf

En - tré en - lla - do; tú dor - mí - ns

mf

y a - guar - dé tu des - per - tar; por que la es -

sfz

Psub.

Psub.

- tre - lla, ma - dro mí - a, es la que

mp

mp

bri - lla en tu mi - rar, en tu mi - rar.

p *rall.---* *pp*

rall.--- *p* *pp*

EL ALACRAN

Un poco agitato

VOZ

PIANO

f *sfz*

f

poco rit. *a tempo*

sfz *dim.* *p* *f*

poco rit.

sfz *dim.*

- crán! | Por a - lí val | Por a - lí val

BA 12196

a tempo
mp

¡Cui-da - do, quo su poi - zo - ña - puo-de tu lengua a-mu-

a tempo
p *mp*

cresc. poco a poco

- dar! ¡Por a - lli val ¡Por a - lli val

cresc. poco a poco

Mi-ra bien ba-jo la te - ju, no lo de - jes es - ca -

dr.

- par. ¡Por a - lli

BA 12196

Meno mosso

ff

va- A-quí es-tá, co-mu cuer-da do ro-joj que se p-

Meno mosso

-ca-ba de cu-rro-llar. A-quí es-tá.

Allargando

Allargando

sfz

diminuendo poco a poco

p Adagietto

¡Quién lo ve tan quie-te-

Adagietto

p

f Tempo I

-ci-to a es-te se-ñor a-la-crán!

Tempo I

f

sfz

secco

Op. 5.

CAVATINE.

La fille du Regiment Donizetti

() EbM*

All: vivace.

1 2 3 4

f

TONIO.

L. CAPORAL.

Ténors.

Basses.

CHŒUR

All: vivace.

PIANO

ff

3 1 1

III III III

I VI III I

()* Ou supprime cette Cavatine à l'Opéra-Comique.

12 *Toxio* 13 14

Ah! mes a - mis, quel - jour de -

15 16 17

fê - tel Je vais mar - cher sous vos dra - peaux. Ah! mes a -

18 19 20 21

- mis, quel - jour de - fê - tel Je vais mar - cher sous vos dra - peaux. L'a -

22 *Rall.* 23 *f* *Tempo.* 24

-mour qui m'a tour - né la té - te lé - sor - mais, dé - sor -

25 26 E 26 p 27

mais, me rend un hé . ros. Ah quel bon . heur oui mes a .

28 29

mis Je vais mar . cher sous vos dra . peaux. Je vais mar . cher sous vos dra .

30 p Rall. 32 33

peaux. Oui, cel . le pour qui je res . pi . re, A mes vœux a daigné sou .

34 35 36 37

ri . re Et ce doux es . poir de bon . heur Trou . ble ma rai . son et mon

38 court Ah! 39 Ah! mes a . mis, quel jour de 40

41 fé . te! Je vais mar . cher sous vos dra . peaux. Ah! mes a . mis quel jour de 42 43 44

45 fé . te! Je vais mar . cher sous vos dra . peaux, Je vais mar . cher sous vos dra . 46 47 48

49 -peaux, Je vais mar . cher, Ah! mes a . nis, Ah! mes a . 50 51

I V V

52 53 54

mis, je vais mar.cher sous vos dra. peux

55 L. CAPORAL. - VI ⇒ Caporal I

Récit.

Le cama.ra. de est a.mou.reux!

Rall. Allegro.

TONIO. Récit.

Et c'est en vous seuls que j'es. père. Ecoutez

Ténors.

Quoi! c'est notre en.fant que tu veux!

Basses

Quoi! c'est notre en.fant que tu veux!

Quoi! c'est notre en.fant que tu veux!

Tempo.

1.
C.

vrai, son père, en ce moment, Te pro-met son con-sen-te-

2.
C.

- ment, son con-sen-te-ment...

TÉN. *p*
Oui, — te pro-met son con-sen-te-ment...

BAS. *p*
Oui, — te pro-met son con-sen-te-ment...

fp *p*

Nueva
Tonalidad
FM

TONIO, *avec transport.*

57 58 59 60 61 62

Pour — mon — â — me Quel —

B^bM IV

Dm V

63 E64 65 E6 67 68

T. des tnt J'ai sa flam

69 Dm 70 BbM IV 71 72 73 74

T. - me, Et j'i sa main! Jour

75 BbM IV 76 77 78 FMI 79 FM 80 FM

T. pros pi re! Me voi ci

81 BbM IV 82 Bm IV 83 FM 84 FM 85 FM 86 FM

T. Mi li tai re, Mi li tai re

FM I Bm FM FM I I I

87 88 89 90 91 92

Et ma - ri! Mi - li - taire Et ma - ri! Ah! pour

93 94 95 96 97 98

mon à me Quel des - tin!

99 100 101 102 103 104 105 106

J'ai sa flam - me, Et j'ai sa main!

102 CALORAL 103 104 105 106 3011

Mais el - le t'ai - me, el - le t'ai - me, el - le t'ai - me?

Ten. >

Mais el - le t'ai - me, el - le t'ai - me, el - le t'ai - me?

Bas >

Mais el - le t'ai - me, el - le t'ai - me, el - le t'ai - me?

V V V V

pp *mf* *f* *f* *f*

112 113 114 115

J'en fais sur ment.

Tu dis vrai? tu dis

Tu dis vrai? tu dis

Tu dis vrai? tu dis

p

mf *f* *f* *f* *f*

116 117 118 119 120

Pour

vrai? tu dis vrai? tu dis vrai?

vrai? tu dis vrai? tu dis vrai?

vrai? tu dis vrai? tu dis vrai?

p

III

166
121 122 123 124 125 126

T. mon à me Quel des tin

Am III 127 I 128 129 130 131 132

T. J'ai sa flam me, J'ai

133 III 135 136 137 138

T. sa maint Jour pros pè

139 2 I 140 141 Fm 142 143 144

T. re Me voi ci Mi

Em

Am

inflection
Am

145 *E 146 2 147* ~~148~~ 149 150

T. li . . tai . . re, mi . li . taire ——— et ma . ri'

151 *I* 152 *I* 153 *V* 154 *V* 155 *I* 156

T. Pour mon â . me Quel ———

157 *I* 158 *III* 159 *I* 160 161 162

T. des . tint ——— J'ai sa flam .

163 *I* 164 165 *III* *p* 166 167 168 *I*

T. . me, J'ai ——— sa ——— main! Me voi . ci me voi . ci Mi . li .

I *IV* *V*

169 170 171 172 173 174

T. taire et ma - ri Me voi - ci, me voi - ci mi - li - taire et ma - ri,

175 176 177 178 179

T. Mi - li - tai - re et ma - ri, mi - li - tai - re,

180 181 182 183 184

T. mi - li - taire et ma - ri!

185 186 187 188 189 190

T.

A-A'-B-C

THE NIGHT DIE NACHT

Tesitura Media

English version by
George Cooper

DM

RICHARD STRAUSS
Op. 10, No. 3.

Andantino *sotto voce*

From the for - - est comes the night 'mid the trees in si - lence
Aus dem Wäl - - de tritt die Nacht, aus den Bäumen schleicht sie

pp una corda

glid - ing, Shad - ows dark her steps are hid - ing, Mark her flight!
lei - sr, schaut sich um in wei - tem Krei - se, nun gib Acht.

p

pp

See the light the world now leaves, all the flowers dream in
Al - le Lich - - ter die - ser Welt, al - le Blumen, al - le

pp

pp

High

12 14 16

sweet and pure de-light,
Far-ben lösch sie aus

and gone from field the way - ing sheaves,
und flieht die Gar - ben weg vom Feld.

17 18 19 20

All she steals from out the night!
Al - les nimmt sie, was nur hold,

hides the sil-ver shin-ing
nimmt das Sil-ber weg des

pp *pp* *f*

respiration

21 22 23 24

streams!
Ströms,

Cov - ers o'er the dome that beams
nimmt vom Kup-fer-dach des Doms

gold - en bright.
weg des Gold.

pp *f*

25 26 27 28

Robs each bush and
Aus - ge - plün - dert

dim. *pp*

29 *cresc.* 30 31

tree out - right! Let me clasp thee to my
 steht der Strauch, rü - che nüt - her, Serp' my

32 *dim.* 33 34 35

heart, Ser - love! Or the night my sad - ly
 lie; *dim.* die Nacht, mir bangt sie

36 37 38 39

part, steh - love, Thee and
 le *pp* dich mir

40 41 42 43 44 45

mel auch. *dim.*

Resonanz = Klee - ac

f = KV
ö = e
ie = e

Aufführungsrecht vorbehalten
Performing rights reserved

ZUEIGNUNG DEVOTION

Für hohe Stimme
For a high voice

(Hermann v. Gilim)
The English Words by John Herzhoff

Richard Strauss, Op. 10, N. 1

Moderato.

Gesang.
(twice)

Piano.

Ja, du weinst es
Ah! thou know'st, sweet,

ai

then re See - le. dass ich fern von dir mich qua - le
all mine an - guish, in thine ab - sence how I lan - guish.

KKR

Lie - be macht die Her - zen krank,
Love brings sor - row to the heart!

ha - be Dank.
Thanks, sweet heart!

con espr.

Einst hielt ich, der Frei - heit Ze - cher,
Once, when mer - ry songs were ring - ing,

hoch den A - me
I to li - ber

12

Copyright 1907 by Jos. Aibl Verlag.

Renewed Copyright 1925 by Dr. Richard Strauss.

S. E. 5420 54434

Verlag Jos. Aibl & Co. m. b. H.
Wien, Universal Edition A.

16 17 18
thi - sten Be - cher und du seg - no - test den Trank, ha - be Dank.
ty was drin - k - ing, thou a bless - ing didst im - part. Thanks, sweet heart!

con espr.
p

La * La * La * La * La * La * La * La * La * La *

19 20 21 22
(religioso)
mit Weihe sch
Und be - schworst da - rin die Bö - sen,
Thou didst lay those wunt - on spir - its;

p

La * La * La * La * La * La * La * La * La * La *

23 24 25 26
his ich, was ich nie ge - we - sen, hei - lig, hei - lig an's Herz dir sank
com - fort, peace my soul in - her - its, joy and bliss shall thy love im - part.

cres.
f

La * La * La * La * La * La * La * La * La * La *

27 28 29 30

ff

La * La * La * La * La * La * La * La * La * La *

Op. 32, No. 1, 1876

The English Words by John Bernhoff.

96M

Part A op. 32-17 96M

Richard Strauss, Op. 32. No. 1.

Part B op. 32-27 96M

Audante, con moto.

Gesang.
(Voc.)

Ich tra - ge mel - no Min - no vor Won - no stumm im
To none will I my love e'er dis - cov - er, nay! I'll

Piano.

Her - zion und im Sin - ne mit mir her - - um. Ja, - - daB ich
hide it fond - ly in my heart of hearts, al - - way; re - joice that I

dich - ge - fun - den, du lie - bes Kind, das freut mich al - le
found - thee, dar - ling, my heart's de - light, thou art my thought in

Ta - ge, die mir be - schie - den sind. Und
day - time, thou art my dream at night. And

Copyright 1896 by Jos. Aibl Verlag.
Copyright 1897 by Jos. Aibl Verlag.

Universal-Edition Nr. 5448a, 546Aa

Aufführungsrecht vorbehalten

Scanned by CamScanner

Ob auch der Him - mel trü - be, kohl - schwarz die Nacht, hell
dark tho' the sky and cloud - ed, jet - black the night, bright,

espr.

cresc.

leuch - tet mei - ner Lie - be gold - son - ni - ge Pracht.
bright as the sun, my love shall shed gold - en soft light.

espr.

Und liegt auch die Welt in Sün - den, so tut mir's weh, die
The world with its heav - y burd - en of sin and woe, must
espr.

cresc.

sfz

espr.

ar - ge muß er - blin - den vor dei - ner Un - schuld, dei - ner Un -
hide its face from thine, sweet, thou art as pure, thou art as pure

cresc.

- schuld Schnee. Ich tra-ge mei-ne Min-ne vor
 - as snow. To none will I my love e'er dis-

dim. p dim. pp

Won - ne stumm im Her - zen und im Sin - ne mit mir her -
 cov - er; way! I'll hide it fond - ly in my heart of hearts. at - -

um. Ja, daß ich dich go - fun - den, du lie - bes Kind, das
 way; re - joice that I found thee, dar - ling, my heart's de - light; thou

cresc. espress. espress.

freit mich al - le Ta - ge, die mir be - schie - den sind.
 art my thought in day - time, thou art my dream at night.

dim. pp