

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes - Escuela de Música

Curso de Graduación de Música

“Análisis Interpretativo de las obras, Non Piu Andrai, Aunque me Cueste la Vida, El Alma en los Labios y La Chola Cuencana”

Tesina del curso de
graduación, previo a la
obtención del título de
Licenciado en Canto

Autor: Juan Carlos Pañi Pañi

Tutor: Lcda. Mercedes Crespo



Cuenca – Ecuador
2010 - 2011



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEDICATORIA

Este trabajo se lo dedico a toda mi familia, especialmente a mis padres y mis hermanas, que siempre han estado apoyándome en todos los momentos difíciles que nos toca atravesar en la vida.

AGRADECIMIENTO

Agradezco en primer lugar a Dios, a la Virgen, que gracias a ellos he tenido la fortaleza y el talento para poder culminar una etapa más de la vida. En segundo lugar a todos los maestros que desinteresadamente compartieron todos sus conocimientos durante mi formación académica.

ÍNDICE

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I.....	7
1.- Trascendencia de la Música Vocal	7
1.1.- Historia de la música vocal.....	9
1.2.- El Canto Lirico y el Canto Popular en el Ecuador.....	11
1.2.1.- La opera.....	11
1.2.2.- El Pasillo.....	16
Análisis del Pasillo Ecuatoriano	17
1.2.3.- El Bolero.....	17
1.2.4.-El Pasacalle.....	18
1.3.- Técnicas aplicadas al canto.....	19
1.4.- Formas interpretativas del canto Lirico y del canto popular.....	19
CAPÍTULO II.....	20
2.1.- Análisis técnico-musical de las obras.....	20
2.1.1.- NON PIU ANDRAI.....	20
2.1.2.- AUNQUE ME CUESTE LA VIDA.....	27
2.1.3.- EL ALMA EN LOS LABIOS.....	31
2.1.4.- LA CHOLA CUENCANA.....	34
2.2.- Análisis semiótico de las obras.....	39
2.2.1.- NON PIU ANDRAI.....	39
2.2.1.2.- Historia del Compositor.....	39
2.2.1.3.- Hechos Importantes.....	39
2.2.1.4.- Historia de la Obra.....	40
2.2.2.- AUNQUE ME CUESTE LA VIDA.....	41

2.2.2.1.- Análisis de Contexto.....	41
2.2.2.2.- Historia del Compositor.....	42
2.2.2.3.- Hechos Importantes.	42
2.2.2.4.- Historia de la Obra.....	42
2.2.3.- EL ALMA EN LOS LABIOS.....	43
2.2.3.1.- Análisis de Contexto.....	43
2.2.3.2.- Historia del Compositor.....	43
2.2.3.3.- Hechos Importantes.....	44
2.2.3.4.- Historia de la Obra.....	45
2.2.4.- LA CHOLA CUENCANA.....	45
2.2.4.1.- Análisis de Contexto.....	45
2.2.4.2.- Historia del Compositor.....	45
2.2.4.3.- Hechos Importantes.....	46
2.2.4.4.- Historia de la Obra.....	46
2.3.- La calidad de la interpretación y el espíritu de la obra puede ser afectada por el estado de ánimo del intérprete. (Entrevistas a intérpretes de cada género)	46
CAPÍTULO III.....	49
INTERPRETACIÓN DE OBRAS.....	
3.- El espíritu de la voz.....	
3.1.- Interpretación de la obras: Non Piu Andrai, Aunque me Cueste la Vida, El Alma en los Labios, La Chola Cuencana.....	
CONCLUSIONES.....	50
RECOMENDACIONES.....	51
BIBLIOGRAFIA.....	53
ANEXOS.....	55
PARTITURAS.....	56

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se realizara el análisis formal de las obras: *Non Piu Andrai*, *Aunque me Cueste la Vida*, *El Alma en los Labios*, *La Chola Cuencana*, que forman parte del repertorio del recital de grado. En esta investigación, se realizara el análisis técnico musical como: Compas, Forma, Tonalidad, Modo, Melodía, Tempo, Textura, Armonía, Factura, Agógica, Dinámica, Timbre, Registro, Diseño Rítmico, etc.

Y el análisis semiótico que comprende los hechos y las circunstancias más importantes que rodean a la obra y a su compositor, con el fin de que el ejecutante las interprete de la manera adecuada y precisa, dependiendo del genero y la época en la que fueron creadas dichas obras, para de esta forma poder demostrar al público el contenido y el sentimiento que posee cada composición. Para así lograr siempre la comunicación directa entre artistas y público en general durante la presentación de un concierto, ya sea este de corte clásico o popular.

CAPÍTULO I

1.- Trascendencia de la Música Vocal



Julio Jaramillo, en un concierto en Guayaquil en el año 1960. ¹

“El Pasillo, combinación viva de sentimiento y poesía” (Velasco J F)

Para realizar la presente investigación partiremos hablando de arte, y para esto tendríamos que partir de una historia, artistas, publico, sus obras, en la que la base central no es solo la obra de arte, sino todo lo que engloba este sistema en sí, que conectaría el mundo del arte, con cuestiones o factores externos, como son: factores económicos, sociales, políticos y culturales en un planteamiento más cercano a las teorías de George Dickie , sobre las instituciones y sobre los bienes de consumo simbólicos.

El mundo del arte suministraría la estructura de valor, de prestigio y muchos otros valores intangibles. Como es la relación que existe entre el artista, la obra y el público, ya que al crear arte, un artista esta siempre implicado con un público dado que el objeto que crea, es de los que se presenta a un público, lo que hace que algo se convierta en arte, lo cual nos lleva a hablar de un complejo campo de fuerzas que no es visible en el objeto en sí mismo y que nos proyecta hacia cuestiones relacionadas

¹ Foto: Archivo de Diario La Hora.

con la presentación, la exposición, el mercado y con una serie de actores sociales como: historiadores, críticos, directores, compositores, dramaturgos, interpretes, ejecutores, etc. y su relación directa con el artista, por esto es que el rol del artista tiene dos aspectos centrales, el primero que es la conciencia de lo que se crea, para presentar arte, en segundo lugar, la variedad de técnicas, la capacidad de usar cada una de ellas, con el fin de crear un arte de tipo particular.

También aquí juega un papel primordial el público, que tiene dos aspectos importantes como: el de saber que si lo que se les presenta es arte, el segundo aspecto del rol del público es la amplia variedad de capacidades y sensibilidades que le permiten percibir y comprender el tipo de arte que se le presenta. Por esto es que si los artistas crean y los públicos perciben y comprenden hay una fusión que se da entre ellos y siempre los reúne. Y de esta manera podemos ver que según la obra La Teoría Institucional del Arte, del filósofo Dickie que:

- “Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del mundo del arte.

- Un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una Obra de arte. Un artista debe poseer entendimiento en dos sentidos. El primero se refiere al entendimiento del medio o los medios que dan la forma física a su obra. No es necesario que el artista posea una gran maestría, con un entendimiento mínimo del medio es posible empezar a crear arte. El segundo sentido de entendimiento se refiere a poseer un grado de conciencia de la actividad artística. Es necesario que el artista sepa que cuando hace su trabajo está participando de la actividad artística.

- Un público es un conjunto de personas preparadas en algún grado para entender un objeto que se les presenta.

- El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte”².

² Teoría institucional del arte de Dickie 2da versión, eliceo.com, 5 de Nov., de 2010, 15:10, Cuenca.

El mundo del arte es una construcción cultural formada por un conjunto de sistemas individuales como el teatro, la pintura y la música, entre otros. No hay un criterio para aceptar o rechazar uno de estos sistemas dentro del mundo del arte.

1.1.- Historia de la música vocal

Al parecer en un principio la voz no se utilizó para transmitir mensajes hablados (pensemos que para eso sería necesaria la existencia de un código que se pudiera utilizar como lenguaje) hasta bastante avanzado el proceso de incorporación de la voz a la comunicación humana. Su uso fue primeramente la expresión musical, por extraño que ello pueda parecer. No vamos a entrar en una descripción detallada del proceso, pero si sería interesante que nos quedáramos con la idea de que el uso originario de la voz fue cantar, y por ello no debe parecernos nada raro o extraordinario utilizar la voz cantada como medio de expresión.

Ya hemos dicho que en principio el uso que se le dio a la voz fue musical, aunque no sabemos con exactitud que tipo de música, por llamarla de algún modo, era la que interpretaban los hombres primitivos. La primera noticia indiscutible de uso de la voz con fines musicales es alrededor del siglo IX, con la aparición del Canto Gregoriano. Se trata de un tipo de canto principalmente monofónico, es decir, un canto en que todas las voces interpretan la misma melodía.

La evolución es lenta hasta llegar a la polifonía, que consiste en que las voces no necesariamente hacen la misma melodía, sino que se producen al mismo tiempo distintas líneas melódicas que se entrecruzan y dialogan entre ellas.

En la Edad Media la música vocal siguió siendo principalmente religiosa, aunque hubo también algunas manifestaciones de música profana (es decir, no religiosa), como los trovadores.

En el Renacimiento se alcanzó una de las cimas históricas de la polifonía. Con los maestros de la escuela flamenca (es decir, de Flandes) y algunos magníficos compositores españoles

como Tomás Luis de Victoria la espiritualidad propia de la época encuentra fiel reflejo en la música.

Llegado el Barroco (siglo XVIII) empieza a ganar en importancia la música no religiosa - profana- y comienzan a escribirse las primeras óperas (Orfeo de Monteverdi es considerada la primera ópera de la historia); los géneros religiosos más importantes son la Cantata y el Oratorio.

En el Clasicismo (a partir de 1.750) se escriben alguna de las mejores óperas de la historia de la Música, sobre todo las de W. A. Mozart. Beethoven sólo escribiría para la voz una ópera (Fidelio), la sinfonía coral y algunos lieder (canciones)

Es importante señalar que hasta este momento la cantidad de instrumentos de la orquesta que acompañan a los cantantes es reducida, los teatros no son grandes y la cantidad de público es muy comedida. Pero de Mozart en adelante, y sobre todo con la llegada del Romanticismo (de 1.800 en adelante) se empieza a fomentar el interés por las grandes orquestas, las orquestaciones densas, los teatros enormes, los grandes auditorios; es lo que se ha llamado la megalomanía romántica. La gente empieza a cantar por las calles las arias de los héroes de ópera y a intentar emular sus heroicas actitudes. Es el período de mayor esplendor de la música operística, y del cual aún no hemos terminado de salir del todo, como veremos.

En los tiempos actuales las características de la música vocal son muy dispares, por motivo de la aparición de instrumentos que permiten la amplificación electrónica del sonido junto a las representaciones tradicionales de música vocal al natural, es decir, sin trampas ni ayudas electrónicas a los cantantes³.

También podemos decir que existes una variedad de estilos y géneros musicales tales como: y esta a su vez está conformada por un sin número de estilos y géneros tales como son: El Pop, El Rock, El Jazz, La Música Clásica, La Salsa, La Cumbia, El Bolero, El Pasillo, El Pasacalle, E San Juanito.

³ Ampliar información, Historia de la Música Vocal, junatadeandalucia.es, 7 de Nov. de 2010, 18:32 pm, Cuenca.

1.2.- El Canto Lírico y el Canto Popular en el Ecuador

Pero para la mayoría del público, el canto popular es muy conocido y aceptado por las masas populares, ya que se interpretan temas, como el bolero, el pasillo, el pasacalle, etc., mientras que el canto lírico en el Ecuador constituye una actividad que apenas comienza su desarrollo. Y de esta manera poco a poco se ha ido abriendo camino en nuestro medio y hoy en día es muy fácil poder escuchar una obra vocal lírica gracias a los diferentes tipos de conciertos que se dan con frecuencia en los grandes teatros de las ciudades principales de todo el país, y a la gran aceptación que tiene por parte del público, también hoy en día gracias al internet y a la comercialización de estas obras, está al alcance de todos poder deleitarnos con éste género del canto, del cual no todas las personas tienen conocimiento.

La trayectoria de este tipo de música no es mucha en nuestra sociedad, pero con el pasar de los días crece más y más ya que cada vez su acogida es mayor. Para nuestro país la música en cualquiera de sus ramas es vista como un Hobby y en el caso del canto lírico es igual, pero las personas no se da cuenta que al referirnos al canto lírico como ya dijimos anteriormente se necesita de un gran trabajo para poder interpretar las diferentes obras de los compositores más reconocidos como son: Mozart, Haendel, Schuman, Schubert, Scarlatti, Donizzetti, etc. No hay instituciones de nivel superior que formen cantantes líricos a excepción de la Universidad de Cuenca en nuestra ciudad y los conservatorios a nivel nacional.

1.2.1.- La opera

Hablar de ópera en cualquier parte es como decir palabras mayores, porque se trata de una de las manifestaciones artísticas más complejas, costosas y exigentes: música, canciones, actuación y los demás recursos teatrales con coros y orquesta, para desarrollar un argumento que debe estar a la altura de semejante parafernalia escénica.

Para realizar este análisis hablaremos a continuación de Weber y el nacimiento del romanticismo.

Lo mágico y lo sobrenatural habían estado desde el principio en la esfera de lo operístico. En la era romántica ganaron terreno cuando el mito fue sustituido por el cuento de hadas, la saga y la leyenda. Salen temas nuevos: la infinitud, las tinieblas, la media luz, los

sueños, las personificaciones de las fuerzas naturales, la cósmica "alma del universo" y la noción de que todas las cosas tienen raíces comunes. La ópera romántica va dirigida a una audiencia burguesa, en consecuencia utiliza la lengua vernácula. Esta tendencia hacia una ópera nacional que se vio acelerada en Alemania por el júbilo patriótico de las guerras de liberación, había que sacudirse la tiranía del gusto italiano y francés.

El año de la caída final de Napoleón en 1816, se estrenó la ópera Fausto en Praga que al igual la exótica Jessonda (1823), era una originalísima combinación de tradición con innovaciones formales y armónicas, situándose más o menos entre Mozart y el primer Wagner. El año 1816 vio también la primera representación en Berlín de la ópera tipo cuento de hadas, Undine, del poeta, músico y autor teatral Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), también esta partitura era en parte convencional y en parte profética. La importancia musical de Hoffmann fue oscurecida por su posición dominante como heraldo literario del romanticismo. Muchos compartían sus sentimientos cuando escribió: "La música es la más romántica de todas las artes; se podría decir que es la única arte auténticamente romántica, porque su objeto no es otro que el infinito"⁴.

No fue Heinrich Marschner (1795-1861) quien llevó al triunfo el espíritu romántico en la ópera, ni tampoco Robert Schumann (1810-1856), sino Carl María Von Weber, un experto hombre de teatro, pianista y escritor, que había nacido en 1786, hijo de un actor aventurero de Baden que con toda probabilidad se había otorgado a sí mismo el título aristocrático. Weber causó sensación como director de ópera en Praga y Dresde. En 1821 puso en escena Der Freischütz en Berlín, lo que inmediatamente fue celebrado como un acontecimiento nacional.

De hecho, Weber, que era un genio del teatro, había logrado una mezcla de estilos por medio de su potencia melódica, en la sección en allegro de su gran aria, Agathe canta como una primadonna italiana, Ännchen procede de la ópera cómica francesa, Max adopta el lenguaje del compositor parisino Etienne Méhul, Kaspar está basado en el Osmin de Mozart y los únicos elementos firmemente asentados en suelo alemán son los coros y las melodías cantables como "Schöner, grüner Jungfernkranz". Der Freischütz marca el hito más importante en el desarrollo de la ópera alemana entre Die Zauberflöte y Wagner.

⁴ Historia de la Opera, weblopera.com, 26 de Enero 2011, 14:31 pm, Cuenca

Los románticos añoraban la dorada edad media y sus caballeros. Elevándose sobre un libreto mediocre suntuosa música de Weber para Euryanthe (Viena, 1823), ofrecía todos los personajes favoritos del primitivo romanticismo: nobles caballeros y malignos adversarios, un ángel de inocencia y una villana viperina. Del mismo modo que Weber había utilizado símbolos musicales sucintos en *Der Freischütz*, así las claves relacionales en *Euryanthe* hacen presagiar la partitura de *Lohengrin* de aquel entusiasta de Weber, Wagner.

Mortalmente enfermo, Weber se arrastró hasta Londres y escribió *Oberón* en 1826, el año de su muerte. Cuento de hadas, caballeros y turcos, bordea la más sublime música, pero es una especie de revista operística, abstrusa y extravagante, pensada para los gustos imperantes entre los ingleses.

Por esta razón es que la ópera afirma que en ninguna otra forma pueden ser tan claramente reflejadas la vida y las emociones humanas, y por eso este género ejerce una gran seducción en el público, como se pudo apreciar en todas las óperas como *El barbero de Sevilla* de Rossini, *La novia cambiada* de Smetana, *Carmen* de Bizet, *Caballería Rusticana* de Mascagni, *Don Pascual* de Donizetti, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Madam Butterfly* de Puccini, *La Flauta Mágica* de Mozart, *Las bodas de Fígaro* de Mozart, entre otras, y en especial de la ópera *Manuela y Bolívar*, de Diego Luzuriaga Arias, en el Teatro Sucre en el año 2006.

No es la primera ópera de autor nacional, como ya se ha aclarado, pues no podemos olvidar los trabajos de Sixto María Durán y de Luis Humberto Salgado. Pero es la única ópera que hasta ahora ha sido puesta en escena, pues las de aquellos otros autores se quedaron en el papel porque en su tiempo, principios del siglo pasado, no había en el país ninguna posibilidad de representarlas.

Esta obra se realizó gracias al apoyo del Fondo de Salvamento (Fonsal) y de la empresa privada. El esfuerzo que exigió el proyecto solo lo pueden calcular quienes estuvieron involucrados en el mismo. Para comenzar, el libreto y la partitura le tomaron más de dos años a Diego Luzuriaga, personaje de admirable trayectoria en el ámbito de la música,

quien hizo el trabajo por encargo de la Fundación del Teatro Sucre; que era la única manera de lanzarse a una aventura tan ambiciosa.

Entonces había que darles vida a esos papeles; lo cual significó el concurso de más de 300 personas, entre músicos, coros, solistas, actores, bailarines, comparsas, etc., con sus respectivos directores, sin olvidar la escenografía, el vestuario, la iluminación y los modernos efectos en términos de imágenes proyectadas, que se utilizaron eficazmente. Y así se logro montar la ópera ecuatoriana más grande del Ecuador⁵.

Por eso también es muy importante hablar del Bellcanto, ya que este es uno de los estilos o épocas de la ópera más conocidos, se halla indiscutiblemente unido al nacimiento de la ópera, hasta el punto de que ya se puede encontrar en Monteverdi. Su primera ópera, Orfeo, está muy cercana a la Camerata Florentina, el núcleo fundador, por la preponderancia del canto declamado. Sin embargo en La Coronación de Poppea los procedimientos bellcantistas ya son evidentes.

Según el Dr. Burney (citado por Bernard Williams) toda ópera debe encontrar una adecuación entre letra y música, “La⁶ ópera cuando se instituyó por primera vez constaba de Poesía, Música y Maquinaria, así una de las tres partes constituyentes del drama musical tiende a prevalecer a expensas de las otras dos. En las primeras óperas la Poesía parece ser el personaje más importante, pero a mediados del pasado siglo (XVII) la Maquinaria y el Decorado parecieron asumir el liderazgo, sin embargo cuando el arte del canto y la composición dramática mejoraron, la Música se puso a la cabeza”.

Para comprender lo que supone el Bellcanto hemos de recordar que si bien la ópera al principio busca la verdad y el retorno a ese sustento originario en el clasicismo griego y romano, por oposición a los excesos de la polifonía, el impulso se agota rápido y es sustituido por otro de signo contrario: la artificiosidad, lo maravilloso, la expresión de las pasiones y la invención de la vocalidad. Así, desde el “recitar cantando” o donde la emoción se suscita por el texto, “prima la parole”, se invierte el impulso y la relación texto-música, a partir de ahora la melodía es capaz de suscitar emociones y el texto no es más

⁵ Ampliar información, Diario Hoy, Quito, Autor: Rodrigo Villacís Molina, Mayo 2009, 8:00 am, Cuenca.

⁶ El bel canto, eliteclasica.org, 4 de Enero de 2011, 14:25 pm, Cuenca.

que un pretexto. Esta es la gran revolución que marca el nacimiento del belcanto, un esquema que dominará todo el teatro lírico hasta la llegada del romanticismo.

El recitativo se reduce a la forma “secco” y al papel de hacer progresar la acción dramática. Pero ahora el protagonismo pasa al aria, es el reino del virtuosismo y del hedonismo, el canto no solo se aleja de la realidad sino que nos ayuda a olvidarla. La imaginación crea un mundo fantástico más bello, alegre y lujoso que el mundo real, la “poética de lo maravilloso”, conceptos que nos ayudan a entender porque en el barroco se desarrolla el gusto por lo sofisticado y punto de partida para la aparición de la virtuosidad vocal con todo su aparato: coloratura, variaciones, improvisación, ornamentación, estilo florido, etc.

Los compositores no abandonan el canto spianato, ni la dulzura del canto del que se sirven para expresar determinados sentimientos idílicos, elegíacos, patéticos. Recordemos los maravillosos lamentos barrocos, pero a la vez se apoyan en la vocalidad virtuosa y en un nuevo elemento, la singularidad del timbre que propicia la aparición de los castrati. Es el momento del nacimiento del gusto por los sonidos irreales, fabulosos, por la ambigüedad sexual. Y probablemente es el momento que favorece el surgimiento de esos primeros objetos de culto, que en pocas palabras son los “divos”.

Para entender esto también hay que conocer otra ley vocal del belcantismo, ni las exigencias líricas o melódicas exquisitas y sensuales, ni las audacias acrobáticas y el virtuosismo se llevan bien con las voces masculinas: tenor, barítono y bajo, al exigir agilidad, flexibilidad, matices lánguidos y transparentes. Esto también puede explicar en parte porque nuestra época ha creado a los contratenores o falsetistas en añoranza de los castrati.

Para resumir diremos que el belcanto se basa en el hedonismo, el virtuosismo, el lenguaje simbólico (el que subraya los aspectos míticos del personaje), la habilidad para la improvisación, los caracteres ambiguos y abstractos y el gusto por las voces raras y poco convencionales.

Una historia del Belcanto se iniciaría con Monteverdi, pasando por Cavalli, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Metastasio, Loti, Bononcini Porpora, Hasse, Haendel y finalizaría en Rossini. Con Bellini, Donizetti y el Romanticismo la ópera vuelve de nuevo su mirada hacia la verdad dramática, la música ha de explicar el texto, en un camino que culminará en Verdi, Wagner y el Verismo.

1.2.2.- El Pasillo

El⁷ pasillo ecuatoriano, considerado en nuestra tierra como baile y canción mestiza, es en esencia un poema de amor musicalizado, cuyos textos están influenciados por la poesía. Este género surgió antes de la mitad del siglo pasado en los territorios que tiempo atrás comprendían a la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Se cree que es una adaptación del vals europeo. Su nombre se puede traducir como "baile de pasos cortos". En la actualidad con poquísimas excepciones, el pasillo en el Ecuador solo permanece de movimiento lento y modo menor.

El vals fue uno de los ritmos que dio configuración al pasillo, sobre todo alailable, pero es innegable el aporte que recibirían tanto el pasillo vocal-lento como el de baile, de otras canciones y danzas propias de nuestras regiones que lo impregnarían del sello y carácter nacional. Ciertamente se fue alimentando de esa serie de elementos musicales y también circunstancias de la vida diaria del hombre, principalmente en los sentimientos. A principios del siglo XIX, el pasillo era ya un baile muy popular en la ciudad de Quito. En 1886 cuando Caamaño presidía la República del Ecuador, el periódico bisemanal El Comercio hablaba ya del impacto que esta música causó en nuestro país en estos tiempos.

El⁸ 1 de octubre se celebra el día del pasillo ecuatoriano en honor a Julio Jaramillo, por ser el cantante que internacionalizó nuestra música, se decidió escoger la fecha de su natalicio como día del pasillo.

⁷ Godoy Aguirre, M. 2005. Breve historia de la música del Ecuador. Ed. nacional, Quito. El Pasillo, pág., 183.

⁸ El día del pasillo ecuatoriano. Diario hoy, 1 de oct. de 2010, 11:50 am, Cuenca

Análisis del Pasillo Ecuatoriano

El análisis musical de este género, está en forma ternaria (A-B-A1), con una introducción, escrito en compas de $\frac{3}{4}$, y en modo menor. Es importante indicar que en el anterior siglo y a principios de éste, se componían buen número de pasillos en tonalidad mayor.

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

1.2.3.- El Bolero

Actualmente se reconoce que el bolero es un género musical que se desarrolló en Cuba en el siglo XIX y que es un descendiente de la canción cubana, pero España se atribuye también, el origen de este género, pero es necesario mencionar la interacción cultural de estos dos países. También se lo relaciona con otros estilos o géneros similarmente relacionados, por ejemplo las canciones trovadoras y las habaneras.

Aunque también se conocía el bolero en España, hay significantes diferencias entre este y la versión que se conoce en la América Latina. Una diferencia importante está en la forma de bailar el bolero español. La versión española fue bailada por grupos de parejas que bailaban aparte, en contraste con el estilo de América Latina donde las parejas bailan juntos. Otra diferencia importante es que la versión española está escrita en un compás de $\frac{3}{4}$ mientras que la versión de Latinoamérica está en $\frac{2}{4}$. Y consideramos que la distinción más importante es la influencia de los ritmos derivados de África que esta con el bolero de este continente.

Uno de los primeros compositores del bolero más conocido en Latino-América fue José Pepe Sánchez, de Cuba. Se sabe que él compuso una canción en 1885 llamado "Tristezas". La canción tenía dos frases, cada uno de 16 compases. Entre estas frases había una sección instrumental donde la melodía fue llevada por una guitarra. Un bolero típico cubano de la actualidad es el llamado Condición, compuesto por el famoso músico cubano Paquito D'Rivera, otro de los Famosos compositores fue Luis Kalaf, quien compuso uno de los boleros más famosos de este género como es Aunque me Cueste la Vida⁹.

1.2.4.-El Pasacalle

Género de piezas musicales de carácter popular, según el Instituto Ecuatoriano de Folklore dicha composición musical está escrita en La menor y "transita por los tonos de Fa mayor, Si menor y Do mayor, para modular y termina en La menor original"¹⁰.

Su danza es una especie de zapateo vivo, que se efectúa con los brazos levantados, doblados y los puños cerrados. Los pasos son hacia delante y atrás y con vueltas hacia la derecha e izquierda.

Los pasacalles son interpretados por las bandas, tiene similitud con el paso doble español de el cual tiene su ritmo, compás y estructura general pero conservando y resaltando la particularidad nacional.

Casi todas las ciudades del Ecuador tienen un pasacalle escrito en su nombre los más famosos son: Ambato tierra de flores, Ambateñita Primorosa, El Chulla Quiteño, Chola Cuencana, Soy del Carchi, etc.

⁹ Ampliar información, musicofpuertorico.com, El Bolero, 8 de Nov. de 2010, 14:10 pm. Cuenca

¹⁰ Ampliar Información, balletandinoecuador.org, 17 de Nov. de 2010, 12:34 pm, Cuenca.

1.3.- Técnicas aplicadas al canto

Tanto el canto popular y en especial, el canto lirico es un gran arte y existe una técnica básica para el canto en general, que tiene que ver con el manejo del aire, con la coordinación, con la emisión y con el poder homogeneizar la extensión vocal. En cuanto al canto lírico, requiere un manejo muy importante del volumen, no tanto para la música de cámara, pero sí para el cantante de ópera. Es necesario tener volumen y potencia. Los cantantes de cámara no necesitan tanto volumen, pero sí otros matices, ya que desarrolla en recintos pequeños acompañados por menos instrumentos que en un concierto de ópera.

Es fundamental el repertorio del cantante que presenta una dificultad específica y particular, no es lo mismo cantar una ópera de Wagner, que de Mozart. Creo que cada cantante debe especializarse según su estilo. Ver qué estilo le queda mejor. Aunque durante sus años de estudio deba probar todo, y conocer sus propias limitaciones. Existen diferentes escuelas de canto que tienen puntos en común, pero son diferentes. Por ejemplo, algunas usan la respiración costo-abdominal y otras empujan el aire hacia adentro.

Actualmente está de moda el método funcional, que rompe con muchos esquemas de las técnicas tradicionales. Se podría decir que no hay una técnica única. Diríamos que hay tantas técnicas como cantantes, porque el cantante a pesar de que se forma con un maestro que tiene una técnica definida, individualmente va encontrando nuevas formas que a sí mismo les funcionan muy bien. El mismo cantante hace adaptaciones personales de cada técnica aprendida.

1.4.- Formas interpretativas del canto Lirico y del canto popular

La manera de interpretar el canto popular y el canto lirico, analizándola desde la forma técnica, es similar, con la diferencia de que para cantar música popular lo que prima siempre es el sentimiento y el guasto con la que esta se la ejecuta, con la diferencia que para el canto lirico lo primordial es la técnica utilizada para dar mayor realce a la ejecución de las diferentes arias.

CAPÍTULO II

Análisis musical de las Obras: Non Piu Andrai, Aunque me Cueste la Vida, El Alma en los Labios y La Chola Cuencana

2.1.- Análisis técnico-musical de las obras

2.1.1.- NON PIU ANDRAI

Análisis Estructural

Compositor: W. A. Mozart

Nacionalidad: Austriaco

Compas: 4/4

Forma: Ternaria A, B, A¹, C, A², Coda

Medios Expresivos

Tonalidad: Do Mayor

Modo: Mayor

Melodía: Cantábile de carácter enérgico

Tempo: Allegro

Textura: Homofonica Armónica

Armonía: Tonal

Factura: Intervalica (A) y Escalística (B, C)

Agógica: No hay cambios de Tempo

Dinámica: MF > P < F < FF

Timbre: Registro Barítono

Registro: Medio

Diseño Rítmico: 

Análisis Formal

A

Inicio anacrusico

Allegro

Piano



Non piú an - drai, far - fal-lo nea - mo - ro - so, notte e

B

set - to, A don-ci - no d'a - mor, del - le bel - le tur-bando il ri - po - so, Nar-ci-

Pno.

mf

a (12 comp)

8 compases (1-8)

Compases 9 al 12 Reiteración del motivo (4 compases)

Compases 13 y 14 Introducción de dos compases instrumentales melódicos (4 Compases)

1 - mor.

b (16 comp)

16 compases (15-30)

15

B

15

Pno.

p

f

Non piùa - vrai que-sti bei pen-nac - chi - ni.

29

B

29

Pno.

cresc.

f

pel - lo, quel - la chio ma, que ll'a ria bril -

a¹ (12 comp)

8 compases (31-38)

29

B

pel - lo, quel - la chio ma, que ll'a ria bril - lan - te. Non più

29

10.

cresc.

f

p

36

B

bel - le tur bando il ri - po - so, Nar - ci - set - to, A - don - ci - no d'a - mor, del - le

36

no.

ten. *sf* ten. *p*

sf *p*

Compas 39 al 42 Reiteración del motivo (4 Compases)

c (34 comp)

Compases (44 – 75) 32 Compases 16 + 16 Desarrollo

44

B

Tra guer rie - ri puoi far Bac-co, gran mus-tac-chi, stret-to

44

no.

75

B

chio - ma, non piùa - vrai quell' a - ria bril - lan - te. Non piùan-

75

no.

cresc. *f* *p*

Detailed description: This block contains a musical score for measures 44 to 75. It features a vocal line (B) and a piano accompaniment (no.). The vocal line includes the lyrics: 'Tra guer rie - ri puoi far Bac-co, gran mus-tac-chi, stret-to' and 'chio - ma, non piùa - vrai quell' a - ria bril - lan - te. Non piùan-'. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*.

Compases (76 – 77) 2 compases reiteración del contenido melódico armónico

a² (25 comp)

Compases (77 – 89) 13 Compases de reiteración melódica

78

B

drai, far-fal-lo - nea-mo - ro - so, not-tee gior - no d'in-tor - no gi - ran - do, del-le

78

no.

86

bel - le tur-ban - doil ri - po - so, Nar-ci - set - to, Adon-ci - no d'a - mor.

mf p

p



Compases (90 – 101) Coda

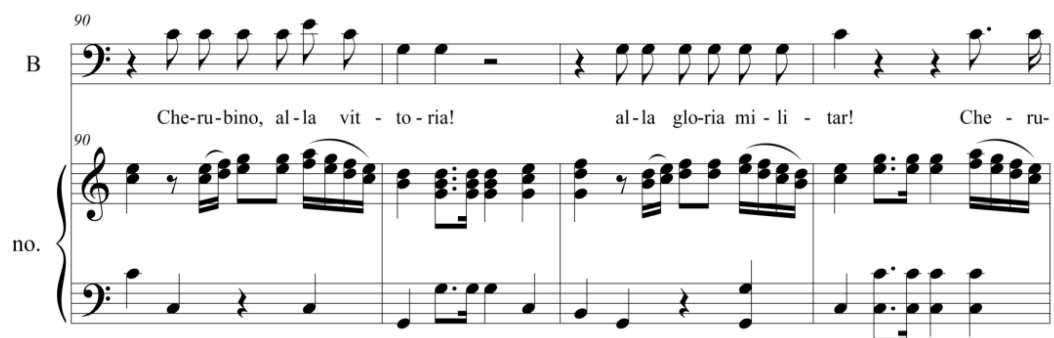
90

B

Che-ru-bino, al-la vit - to - ria! al-la glo-ria mi - li - tar! Che - ru-

90

no.



Compases (102 – 115) 14 Compases. Sierre Orquestal

100

B

glo - ria mi - li - tar!

100

no.

f

111

B

111

o.

100

100

111

111

2.1.2.- AUNQUE ME CUESTE LA VIDA

Análisis Estructural

Compositor: Luis Kalaff

Nacionalidad: Cubano

Compas: 4/4 Compas Partido

Forma: Binaria A, A1, B, Fin

Medios Expresivos

Tonalidad: Re Menor

Modo: Menor

Melodía: Con Carácter Romántico

Tempo: Moderato

Textura: Honofónica - Armónica

Armonía: Tonal

Factura: Intervalica

Agógica: Acelerandos, Ritenutos, etc.

Dinámica: F < MF > P

Timbre: Registro Barítono

Registro: Medio Re Fa

Diseño Rítmico:



Análisis Formal

A:||

A – A¹

Introducción 4 Compases (1 – 4)

Voz

piano

mf

a

Inicio Tético

Compases (5 – 12) 8 Compases

5

Aun - que me cues - te - la vi - da, _____ si - go bus-can - do tua -

5

mf

11

don - de po - der - teen-con - trar, aun - que va - yas don - de

a¹

Compases (13 – 20) 8 Compases

14

va - yas al fin del mun - do mei - ré

20

ti. Es mia - mor tan sin - ce - ro vi - di - ta ya tu

b

Inicio Anacruzico

Compases (21 – 28) 8 Compases

26 por - ta su - frir sies que un dí - a me di - ces que sí.

This musical system contains measures 21 through 28. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "por - ta su - frir sies que un dí - a me di - ces que sí." The piano part includes a forte (f) dynamic marking in measure 27.

a¹

Compases (29 – 36) 8 Compases

29 Aun - que me cues - te la vi - da _____ si - go bus - can - do tua -

35 1. don - de po - der - teen - con - trar. 2. dón - de po - der - teen - con - trar - .

This musical system contains measures 29 through 36. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one flat. The lyrics are: "Aun - que me cues - te la vi - da _____ si - go bus - can - do tua -" and "don - de po - der - teen - con - trar. dón - de po - der - teen - con - trar - .". The piano part includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking in measure 29. Measures 35 and 36 show first and second endings with triplets. The system is labeled with a '1' in the bottom left corner.

2.1.3.- EL ALMA EN LOS LABIOS

Análisis Estructural

Compositor: Francisco Paredes Herrera

Nacionalidad: Ecuatoriano

Compas: 3/4

Forma: Binaria A:|| B:||

Medios Expresivos

Tonalidad: Re Menor

Modo: Menor

Melodía: Con carácter romántico

Tempo: Moderato

Textura: Monofónica - Armónica

Diseño Rítmico: Corcheas

Armonía: Tonal

Factura: Interválica para elaborar la melodía

Agógica: A Moderato, B Mas movido

Dinámica: P < MF > P

Timbre: Registro Barítono

Registro: Medio

Diseño Rítmico:

Análisis Formal

A:|| B:||

Introducción 5 Compases (1 – 5)

Moderato

Voz

Piano

f

a

Compases (6 – 21) 16 Compases

p Cuan - do de nues - troa mor - la lla - maa pa - sio - na - da
be - sos qui - sie - ra ser el vien - to

p

18 el dí - a que me fal - tes mea - rran - ca - ré la vi - da *mf*
pa - ra po - der es - tar más cer - ca de tu bo - ca

a¹

Compases (6 – 21) 16 Compases

Compases (23 – 26) Estribillo 4 Compases

23 1. Pa-raen-vol ver-teen

b

Compases (28 – 46) 19 Compases

28 2. Por-que mi pen-sa mien-to lle-no dees-te ca-ri-ño ten-go pa-la-bras con que pue-da

45 ñan-do con tua-cen-to dea-rru-llo. tan-te co-ra-zón que tea-do-ra

rall. para fin

a¹

Compases (28 – 46) 19 Compases

Compas 47 Fin

2.1.4.- LA CHOLA CUENCANA

Análisis Estructural

Compositor: Rafael Carpio Abad

Nacionalidad: Ecuatoriano

Compas: 2/4

Forma: Binaria Compleja A: II B: II

Medios Expresivos

Tonalidad: Mi Bemol

Modo: Mayor

Melodía: Melódica con carácter festivo

Tempo: Allegretto

Textura: Homofónica - Armónica

Armonía: Tonal

Factura: Interválica

Agógica: No hay cambios de Tempo

Dinámica: P < MF > P

Timbre: Registro Barítono

Registro: Medio

Diseño Rítmico:



Análisis Formal

A:|| B:||

Compases (1 – 8) Introducción (8 Compases)

Introducción

Compases (9 – 16) Estribillo (8 Compases)

Estribillo

a

Compases (17 – 32) 16 Compases (8 + 8)

17
B Cho - la Cuen - ca - na mi cho - la - - - ca - pu - lli - to dea - man - ca - y

17
no.

25
B cho - la Cuen - ca - na mi cho - la - - - ca - pu - lli - to dea - man - ca - y

25
o.

b

Compases (33 – 48) 16 Compases (8 + 8)

33
en tí can - tan yen - tí ri - en las a - guas del Ya - nun - ca - y

33

41
en tí can - tan yen - tí ri - en las a - guas del Ya - nun - ca - y.

41

Compases (49 – 56) Estribillo 8 Compases

49 1.

Estribillo

49 1.

C

Compases (58 – 73) 16 Compases (8 + 8)

57 2.

Cho - la Cuen E - res Es - pa-ña que vi-ve en Cuen-ca del E - cua - dor.

57 2.

66

e - res Es - pa-ña que vi-ve - - - en Cuen-ca del E - cua - dor - .

66

b¹

Compases (74 – 89) 16 Compases (8 + 8)

74

con re - ir de cas - ta - ñue-las y llan-to-de ron - da - do-r - - -

82

con re - ir de cas - ta - ñue-las y llan-to de ron - da - do-r. _____

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for measures 74-89. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line features a melody with lyrics: 'con re - ir de cas - ta - ñue-las y llan-to-de ron - da - do-r'. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines in both hands.

Compases (90 – 97) Estribillo 8 Compases

90

1.

Estribillo

90

1.

Detailed description: This block contains the musical notation for the chorus (Estribillo) in measures 90-97. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) with a whole rest in measure 90, indicating the start of the chorus. The second system shows the piano accompaniment (grand staff) for measures 90-97, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords. The key signature remains two flats.

2.2.- ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS OBRAS

2.2.1.- NON PIU ANDRAI

2.2.1.1.- Análisis de Contexto

El aria Non Piu Andrai, pertenece al primer Acto de la Opera Las Bodas Fígaro, con música de Wolfgang Amadeus Mozart, es una comedia per música en cuatro actos. El libreto de Lorenzo Da Ponte, que está basado en la obra Le mariage de Fígaro (1784), de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. La ópera se estrenó el 1 de mayo de 1786, en el teatro Burgtheater de Viena.

2.2.1.2.- Historia del Compositor

Wolfgang Amadeus Mozart compositor y pianista, nació el 27 de enero de 1756, en Salzburgo, Austria, fruto del matrimonio entre Leopold Mozart y Anna María Pertl. Su padre era un modesto compositor y violinista de la corte del príncipe arzobispo de Salzburgo, autor de un útil manual de iniciación al arte del violín, publicado en 1756. El 5 de diciembre de 1791, a la una de la mañana fallece a los 35 años de edad, en la miseria que lo acompañó en gran parte de su existencia. Hasta la fama resultó una compañera esquiva que no asistió a su triste entierro llevado a cabo en una fosa común, bajo una tempestad y con tan solo cuatro asistentes¹¹.

2.2.1.3.- Hechos Importantes

Wolfgang¹² Amadeus fue un niño prodigio que a los cuatro años ya era capaz de interpretar al clave, melodías sencillas y de componer pequeñas piezas. Su padre lo llevó de corte en corte y de ciudad en ciudad para que sorprendiera a los auditorios con sus extraordinarias dotes. Múnich, Viena, Frankfurt, París y Londres fueron algunas de las capitales en las que dejó constancia de su talento antes de cumplir los diez años.

¹¹ Ampliar Información, biografiasyvidas.com, 6 de Febrero del 2011, 18:00 pm, Cuenca.

¹² Ampliar Información, epdlp.com, 7 de Febrero del 2011, 18:30 pm, Cuenca.

A pesar de su corta vida y malograda carrera, Mozart se encuentra entre los grandes genios de la música. Su inmensa producción (más de 600 obras) muestra a una persona que ya desde niño dominaba la técnica de la composición, a la vez que poseía una imaginación desbordante. Sus obras instrumentales incluyen sinfonías, divertimentos, sonatas, música de cámara para distintas combinaciones de instrumentos y conciertos, sus obras vocales son básicamente óperas y música de iglesia. Sus manuscritos muestran cómo hacía borradores de pasajes difíciles, primero pensaba la obra entera y luego la escribía. Su obra combina las dulces melodías del estilo italiano, la forma y contrapunto germánicos.

Mozart da realce al clasicismo del siglo XVIII, sencillo, claro y equilibrado pero sin huir de la intensidad emocional. Estas cualidades son patentes sobre todo en sus conciertos con los dramáticos contrastes entre el instrumento solista, la orquesta y en las óperas con las reacciones de sus personajes ante diferentes situaciones. Su producción lírica pone de manifiesto nueva unidad entre la parte vocal y la instrumental con una delicada caracterización y el uso del estilo sinfónico propio de los grandes grupos instrumentales.

2.2.1.4.- Historia de la Obra

A¹³ poco de haber estrenado “El rapto en el serrallo” en 1782, Mozart conoció a Lorenzo da Ponte recién llegado a Viena, y dado que éste venía con las mejores recomendaciones como libretista, recibió del compositor la propuesta de escribir los textos para una nueva ópera italiana, inspirada en la pieza teatral “Las bodas de Fígaro” de Agustín Caron de Beaumarchais, continuación de “El barbero de Sevilla”, obra que serviría de base de las óperas homónimas de Giovanni Paisiello y Gioacchino Rossini.

Las bodas de Fígaro era una obra ya conocida y famosa en Europa. Su tratamiento de marcada alusión política y social desataba todo tipo de discusiones y polémicas, a tal punto de estar prohibida en algunas importantes ciudades. Sólo el afán liberal que pretendía imponer José II hizo que en Viena la pieza no encontrara trabas para ser representada.

¹³ Ampliar Información, lvbeethoven.wordpress.com, 7 de Febrero del 2011, 21:30 pm, Cuenca.

Lorenzo Da Ponte ideó sobre ella un libreto más blando en su carácter crítico y reforzó en cambio las situaciones de intriga y comicidad. Mozart habría trabajado no más de seis semanas en la partitura entre octubre y noviembre de 1785, estrenando Las bodas de Fígaro en Viena, el 1º de mayo de 1786.

A pesar de los inconvenientes para su estreno “Las bodas de Fígaro” fue aplaudida desde sus primeros días, tanto así que en su estreno varios de sus trozos tuvieron que ser repetidos, prolongando en más de dos horas adicionales la puesta en escena de la ya extensa ópera.

Para fijar un lazo de unión entre “El barbero de Sevilla” y “Las bodas de Fígaro”, vale consignar que en la primera Fígaro es el barbero “el factotum” que burla a Don Bartolo, el severo guardián de Rosina y quien facilita el camino para que el Conde de Almaviva consiga casarse con ella.

En esta obra Fígaro y Susana, criada de la Condesa son ahora novios y se van a casar, aparece con menos protagonismo Don Bartolo doctor al servicio del Conde y Don Basilio el intrigante maestro de música. Aumenta su protagonismo la criada Marcelina.

La trama de la ópera gira ahora en torno a la atracción que Susana ejerce sobre el Conde de Almaviva. El libreto hace referencia concreta a la antigua y tradicional costumbre según la cual el señor feudal tenía derecho de posesión carnal sobre la sirvienta que iba a contraer matrimonio antes de que éste se realizara. Tal derecho ya había sido abolido en los dominios del Conde, pero éste quiere conseguir a Susana a toda costa, lo que por ley ya le estaba negado.

2.2.2.- AUNQUE ME CUESTE LA VIDA

2.2.2.1.- Análisis de Contexto

La canción Aunque me cueste la vida pertenece al compositor Luis Kalaf y ha sido interpretada Principalmente por la Sonora Matancera por el Trío Los Panchos y varios intérpretes más.

2.2.2.2.- Historia del Compositor

Kalaf, guitarrista y cantante nació en Pimentel en 1916, hijo de inmigrante libanés y dominicana, siendo músico precoz y carpintero de oficio en sus años mozos. Formó el trío Alegres Dominicanos, junto al también compositor Bienvenido Brens y a Pablo Molina, que se dedicó al rescate y difusión del folklore en las décadas del 40 y 50, vinculándose a La Voz del Yuna-Voz Dominicana y a las actividades culturales que promovía el poeta Héctor J. Díaz desde el Partido Dominicano¹⁴.

2.2.2.3.- Hechos Importantes.

Luis Kalaf es uno de los más prolíficos y versátiles compositores dominicanos que ha incursionado con éxito en diversos géneros populares (merengue, mangulina, salve, carabiné, bolero), manteniendo una extraordinaria vigencia en la autoría y en la interpretación de su música. El es el autor del bolero Aunque me cueste la vida y el merengue La Empaliza, y un sin número más de obras importantes tales como: los boleros, Limosnero de amor y Cuando vuelvas conmigo grabado por Beltrán¹⁵.

2.2.2.4.- Historia de la Obra

Su bolero emblemático Aunque me cueste la vida fue grabado originalmente por Alberto Beltrán con la Sonora Matancera en 1954, considerado uno de los mayores hits en la historia de esa formación musical cubana, por la cual desfilaron vocalistas como Leo Marini -quien llevó al acetato este exitoso tema-, Bienvenido Granda, Nelson Pinedo, Carlos Argentino, Daniel Santos y Vicentico Valdés. Celia Cruz grabó en 1955 una contestación a esta canción, compuesta por Laíto Sureda.

Durante más de medio siglo Aunque me cueste la vida ha sido interpretado por los máximos exponentes de la canción popular latinoamericana. Pedro Infante, acompañado por el Mariachi Guadalajara de Silvestre Vargas, le dio título a un álbum de la Peerless con este exitoso y popular bolero, en el cual verso y frase musical se conjugan magistralmente, un rasgo distintivo de la producción de Kalaf.

¹⁴ Ampliar información, diariolibre.com, Mayo 2009, Cuenca.

¹⁵ Ampliar información, univision.com, Mayo 2009, Cuenca.

Asimismo grabado por Pedro Vargas, Amalia Mendoza, los tríos Los Panchos y La Rosa, José Luis Rodríguez, Antonio Bribiesca, Virginia López, Orquesta América, Luis Vásquez, Sonia Silvestre, en una sucesión interminable de más de medio centenar de versiones.

Pese a que otros temas y autores nacionales precedieron a Kalaf en la difusión internacional del bolero dominicano, en la historia de este género Aunque me cueste la vida marcó uno de los mayores registros mundiales. Su lanzamiento -en arreglo de Radhamés Reyes Alfau- coincidió con el auge de la Sonora Matancera y el estreno de la voz suelta y potente de Alberto Beltrán con dicha agrupación. Un verdadero hito de popularidad conforme lo reporta el historiador de la música cubana Cristóbal Díaz Ayala. Este bolero llegó a México en pleno estrellato cinematográfico de Pedro Infante, quien como ídolo de la canción ranchera y del bolero ranchera le dio un nuevo giro¹⁶.

2.2.3.- EL ALMA EN LOS LABIOS

2.2.3.1.- Análisis de Contexto

El pasillo El Alma en los Labios fue compuesto en el año de 1919, basado en la letra del guayaquileño Medardo Ángel Silva, que se empezó a tocar y a cantar a partir de esa fecha con inusitado éxito y delirante entusiasmo en todo el país.

2.2.3.2.- Historia del Compositor

Nació¹⁷ en Cuenca el 8 de noviembre de 1891 en el barrio San Francisco. Hijo único del Profesor Francisco Paredes Orellana, Músico, Organista, Maestro de Capilla y Cantor de la Iglesia Catedral de San Francisco, de la capilla de los Salesiano .

Desde muy niño se interesó en el aprendizaje de la guitarra, la concertina y el armonio, su progenitor le inculcó los rudimentos musicales. De siete años ingresó a la escuela de los Hermanos Cristianos donde cantó en el Coro escolar, luego pasó al Colegio de San Luis y

¹⁶ Ampliar información, discosfuentes.com, Mayo 2009, Cuenca.

¹⁷ Ampliar información, diccionariobiograficoecuador.com, 1 de Febrero de 2011, 11:00 a.m. Cuenca.

al llegar al quinto curso abandonó los estudios para tomar clases de armonía y composición con el padre italiano José Nicolás Basso, de la Orden Salesiana.

En 1904 se inició como Ayudante de la Dirección de Bandas Militares de Cuenca, cargo que mantuvo con breves interrupciones hasta 1915, también tenía magnífica caligrafía y fue copista de música de dichas Bandas. Alrededor de sus veinte años enseñó música en el Colegio "Nueve de Octubre" de Machala donde fue muy querido por profesores y alumnos.

2.2.3.3.- Hechos Importantes

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

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

En 1945 recibió el Homenaje de varias instituciones culturales del país. En el 47 le otorgaron una Mención de Honor de la Casa Reed and Reed. Ese año Ifesa comenzó a producir los primeros discos ecuatorianos en Guayaquil. El primero contenía el pasillo, en las lejanías del dúo Cárdenas-Rubira y el valse Ofrendas, del dúo Cárdenas-Mendoza. En el 48 dedicó una sentida composición al Presidente Galo Plaza y su versión del Himno del Cantón Guacaleo fue oficializada.

2.2.3.4.- Historia de la Obra

El¹⁸ pasillo El Alma en los Labios fue compuesto en el año 1919 durante el trayecto del camino a una serenata, vísperas de San Juan, basado en la letra de un poema que dedicó a su novia el poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva, el cual se empezó a tocar y a cantar con éxito desde el primer momento de su creación.

2.2.4.- LA CHOLA CUENCANA

2.2.4.1.- Análisis de Contexto

El pasacalle La Chola Cuencana fue compuesta el 23 de agosto de 1949 por el famoso compositor Cuencano Rafael Carpio Abad, basado en las dos primeras estrofas del hermoso poema de Ricardo Darquea Granda (1895-1980) titulado "Alma de España".

2.2.4.2.- Historia del Compositor

Rafael¹⁹ María Carpio Abad nació el 23 de octubre de 1905. Es considerado como uno de los compositores más excelsos de nuestro país. Hijo del músico Joaquín Carpio y de Margarita Abad. Muy tierno queda huérfano de madre, poco tiempo más tarde un descuido de la empleada doméstica provocó una irreparable lesión de su pierna izquierda, que lo dejó un poco cojo.

Fue alumno de los nobles hijos de La Salle, los Hermanos Cristiano, quienes le entregaron la educación primaria. Luego Rafael Carpio se inició en el conocimiento de la pintura y litografía en el taller del maestro Abraham Sarmiento, prácticas que lamentablemente debió abandonar por estrechez económica, dedicándose a ejercer múltiples actividades tales como: sastrería, hojalatería, tejido de sombreros e inclusive de cargador de maletas en Guayaquil, ciudad a la cual le compuso el pasacalle titulado: "Perla ecuatoriana".

¹⁸ Ampliar información, taringa.net, 2 de Febrero de 2011, 21:00 p.m. Cuenca.

¹⁹ Ampliar información, hoy.com.ec , 4 de Febrero de 2011, 08:50 a.m. Cuenca

2.2.4.3.- Hechos Importantes

La chola cuencana es el ritmo que identifica a los morlacos, sus autores Ricardo Darquea Granda en la composición literaria y Rafael Carpio Abad en la música, traducen el sentimiento popular que elogia a la mujer sencilla del pueblo.

Cabe destacar también algunas de las múltiples composiciones musicales de Rafael Carpio Abad, tales como: Chorritos de luz, Al pie del capulí, Panaderitas del Vado, Hoja Seca, En el Tomebamba, Piensa que eres mía, Baila Cholita, etc. Que con lujo de detalles explicaba el origen de cada una de sus composiciones y lo mal pagados que eran los músicos de aquella época. Relato en una entrevista de diario el Hoy que luego de haber hecho bailar a los invitados toda la noche, tenía que regresar a su casa con el melodio portátil cargado y a pie, por lo que vulgarmente aquel triste episodio se lo conocía como " la vuelta del músico".

2.2.4.4.- Historia de la Obra

Rafael²⁰ Carpio Abad, que muy pronto iba a cumplir 44 años de edad realizaba para entonces la tarea de pianista oficial de radio El Mercurio de la ciudad de Cuenca. El 23 de agosto de 1949 mientras realizaba el Programa de Música Nacional, le faltó una canción y como no quería repetir una de las anteriores, les suplicó a las señoritas cantantes que por favor salieran un momento de la habitación, al cabo de diez minutos las llamo a ensayar su nueva composición, la cual emocionó de sobremanera a su autor y a sus intérpretes, para luego llegar al alma del pueblo. A la Chola Cuencana se le ha bautizado como el Himno de Cuenca.

2.3.- La calidad de la interpretación y el espíritu de la obra puede ser afectada por el estado de ánimo del intérprete. (Entrevistas a intérpretes de cada género)

Desde tiempos remotos y con la aparición del ser humano se inicia la música como una manera precisa de comunicación para más tarde convertirse en el arte de expresar los

²⁰ Ampliar información, hoy.com.ec , 4 de Febrero de 2011, 08:30 a.m. Cuenca

sentimientos y vivencias de las personas, dando paso a la creación de diferentes obras y canciones, las cuales necesitan ser interpretadas de una manera adecuada.

La verdadera interpretación corresponde a la suma de los aspectos musicales y no musicales. Musicales como son: realizar ejercicios de vocalización, respiración y extensión, diariamente antes de los ensayos y eventos para mantener unas condiciones vocales en buena forma, también se necesita un estudio previo de las obras, etc. No musicales presentes en el ejecutante: entendimiento de la obra, cualidades interpretativas, actitud con el instrumento (la voz) y en especial el carisma o el sentimiento que este manifiesta al momento de presentar la obra hacia su audiencia.

El Tenor Walter Novillo, profesor de Canto de la Universidad de Cuenca en una entrevista supo manifestar que: “Para cantar ópera, el interprete necesita tener buenas condiciones físicas y en especial una voz poderosa, esta exige un registro amplio, proyección de la voz, capacidad de homogenizar el timbre y una técnica definida, mientras que el cantante de música popular debe tener versatilidad, proyección, una técnica definida y un correcto manejo del micrófono ya que en la música popular es necesario saber manejar este instrumento, porque de este depende el espectáculo que se le brinde al público, ya que un ejecutor de música popular no necesariamente debe tener una voz tan potente, como es en el caso de la música clásica”²¹.

En la entrevista realizada a la Sra., Anita Lucia Proaño, intérprete de Pasillo y de muchos géneros de música popular Ecuatoriana, dice: “Que para ejecutar un pasillo o una chichita de nuestra tierra, aparte de tener una técnica adecuada del canto, ensayos respectivos y seguir actualizándose cada día, lo primordial es cantar con el alma y el corazón, para así transmitir la adrenalina que el ejecutor siente en ese momento y lograr una relacion directa con el público, para llegar a lo más profundo de sus sentimientos, y que el publico forme parte directa de esta interpretación”²².

²¹ Máster, Novillo Walter, Entrevista, Martes 8 de febrero del 2011, 12:30 P.M., Cuenca

²² Cantante, Proaño Anita Lucia, Entrevista, Miércoles 2 de febrero del 2011, 20:30 P.M., Cuenca

Una interpretación musical pública es un momento muy especial para quien la haga, es su carta de presentación, es el instante en donde muestra cómo confluyen la música y la intimidad, es demostrar el carisma y el sentimiento y el corazón que pone al momento de ejecutar una obra, dependiendo siempre del género.

Capítulo III

INTERPRETACIÓN DE OBRAS:

3.- El espíritu de la voz

3.1.- Interpretación de la obras: Non Piu Andrai, Aunque me Cueste la Vida, El Alma en los Labios, La Chola Cuencana.

CONCLUSIONES

La interpretación es saber transmitir lo que el escritor o autor de una obra quiere decir para poder transmitir de la mejor manera su contenido y así llegar al lo más profundo del público.

Por tal razón se concluye que la función del intérprete es de identificarse con los autores y el público, a tal grado que puedan revivir sus experiencias. Esto se logra a través de la imaginación, por la cual uno se traslada mental y espiritualmente a la situación o vivencia en la que fue creada la obra.

Para poder realizar la interpretación correcta antes de llegar a la presentación en un escenario, el ejecutor debe prepararse profesionalmente y de la mejor manera, realizando un estudio minucioso de la creación, como debe ser: aprenderse correctamente la letra, revisar todo el texto con cuidado, la época en la que fue realizada, y en si todo el contexto histórico que rodea la obra y su autor.

RECOMENDACIONES

Para la realización de cualquier actividad y en este caso el canto y de manera muy importante la interpretación, es necesario estar en condiciones óptimas, tanto física como psicológicamente, que nos permitan potenciar nuestras capacidades y obtener mejores resultados.

La recomendación principal es tener una buena técnica vocal, que nos dé las instrucciones básicas para iniciarse al canto, como por ejemplo, la respiración, impostación, afinación, etc. El canto siempre requiere de un manejo corporal que es necesario aprender a través de alguien que lo conozca, porque de lo contrario se adquieren malas costumbres al cantar y después son difíciles de corregir. Por eso la importancia de que exista un maestro desde los primeros pasos, que son esenciales para formar una buena disciplina de estudio.

Saber cuidar la voz, debido a que es un instrumento que necesita ser mantenido y tratado con el máximo cuidado, ya que es lo que tenemos los cantantes, para ofrecer a nuestro público.

Mantenerse siempre en constante capacitación, averiguar sobre nuevas técnicas que aparecen día a día.

Ser muy cuidadoso con el repertorio, ya que si no se elige las obras adecuadas a su voz la puede dañar para siempre.

Tener una nutrición adecuada, ver cuáles son los alimentos que nos ayudan a mantener en perfecto estado nuestra voz.

Evitar el consumo de tabaco ya que éste es agresivo con el corazón, pulmones y garganta.

Hidratar continuamente las cuerdas vocales con agua, evitando a toda costa las bebidas alcohólicas y el café, ya que éstas eliminan agua del organismo. También es posible realizar gárgaras con una solución de 1/2 de cucharadita de sal, 1/2 cucharadita de bicarbonato de sodio y 1/2 cucharadita de miel de abeja en un vaso de agua tibia.

Ante todo es importante mantener un buen estado de salud. Consulta un otorrinolaringólogo, él te podrá realizar un examen de oídos y garganta, te ayudará a corregir algún problema (si es que existe) y te será muy útil para estar en óptimas condiciones físicas para cantar.

BIBLIOGRAFIA

- Godoy Aguirre, M, Breve Historia de la Música del Ecuador, Editorial Ecuador, Quito.
- Hemsey de Gainza, V, Fundamentos Materiales y técnicas de la Educación Musical.
- Carrión, O. 2002. Lo mejor del siglo XX. Quito Ecuador, Ed. Duma, 458 págs.
- Casper H. 2004. Enciclopedia de la Música. Barcelona, Ed. Noguer, 527 págs.
- Cortot. A. 1998. Curso de interpretación. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 198 págs.
- Echevarría, N. 200. Historia de los cantantes líricos. Buenos Aires, Ed. Claridad. 262 págs.
- Godoy, M. 2005. Breve historia de la música del Ecuador. Ed. nacional, Quito. 318 págs.
- Guarrero, P. 2004. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Quito, Ed. CON MÚSICA, 1506 págs.
- Lindemann, H. 1999. Enciclopedia de la música clásica, ópera y ballet. Barcelona, Ed. Robinbook, 250 págs.
- Moreno, L. 1996. La Música en el Ecuador. Quito – Ecuador, Ed. Porvenir 268 págs.
- Nettl B. y Russel M. 2004. En el transcurso de la interpretación. Madrid España, Ed. Akal Musicología. 372 págs.
- Olivera, E. 2007. La cuestión del arte. Buenos Aires. Editorial Ariel. Pág. 307-310
- Schönberg, H. 2004. Los grandes compositores. España, Ed. Robinbook, 398 págs.
- Talamon, Gastón,. 1558. Historia de la Música. Buenos Aires, Ed. RICORDI, 380 pags.

Bibliografía de Ampliación

- Archivos Diario El Comercio
- Archivos Diario Hoy
- Archivos Diario El Mercurio

Páginas web

The Art Circle, 1997, por Chicago Spectrum Press. EE.UU

The Institutional Theory of Art, 1997, Graciela de los Reyes, Oxford University.
New York

The Institutional Theory of Art Segunda Version

balletfolkecuador.com/ballet-folklorico-de-luis-beltra-ritmos-ecuatorianos.html

eliceo.com/libros/teoria-institucional-del-arte-de-dickie-2da-version.html

juntadeandalucia.es/averroes/recursos_informaticos/concurso2001/accesit_2/historia.htm

Diario hoy.com.ec/noticias-ecuador/opera-251598-251598.html

musicofpuertorico.com/index.php/generos/bolero/

balletandinoecuador.org/zonabae/index/ritmos.php

ANEXOS

PARTITURAS