



ACTA DE SUSTENTACIÓN TRABAJO DE GRADO II

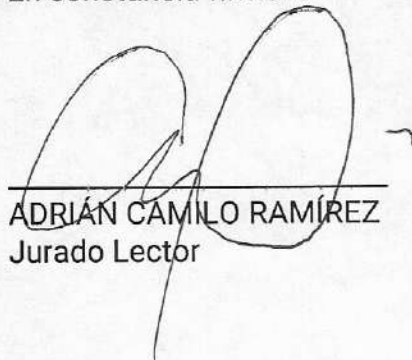
El día 14 de junio de 2023 se reunieron en el Conservatorio del Tolima, la estudiante Laura Daniela Rueda COD 5020172014; como jurados estuvieron presente los docentes Adrián Camilo Ramírez y Francoise Melissa Berdugo, junto con la comunidad académica para la sustentación del trabajo de grado titulado *Propuesta interpretativa del aria "Where'er You Walk" de George F. Handel a través de un análisis desde la perspectiva de la semiótica musical.*

Finalizada la sustentación, los jurados evaluaron el trabajo, y tras su deliberación otorgaron la siguiente calificación:

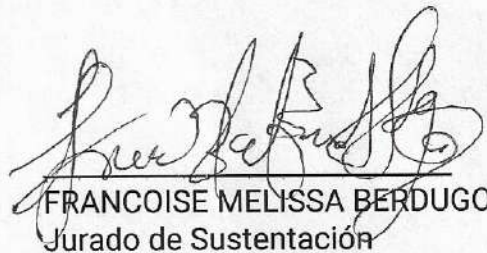
Nota Sustentación: 4.2

Observaciones:

En constancia firman:



ADRIÁN CAMILO RAMÍREZ
Jurado Lector



FRANCOISE MELISSA BERDUGO
Jurado de Sustentación

VIGILADO MINEDUCACIÓN

Fecha de Entrega 25/09/2023

I. Identificación de Documento y Autor

Nombre de autor(es)	Laura Daniela Rueda Suaza
Correo electrónico	5220172014@conservatoriodeltolima.edu.co

Facultad			
Educación y artes			
Programa:			
Maestro en música			
Tipo de Documento CC1.234.642.844			
Tesis	<input checked="" type="checkbox"/> (x)	Informe de Investigación	<input type="checkbox"/> ()
Libro	<input type="checkbox"/> ()	Otro	<input type="checkbox"/> ()
Especificaciones	Monografía, lecture recital	Descriptores (palabras clave)	Interpretación musical, semiótica musical, transmisión de emociones, análisis, propuesta interpretativa

II. Autorización de publicación, permiso de consulta y uso de obra en el repositorio

Los autores o titulares del derecho de autor confieren al Conservatorio del Tolima una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integra en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- Estará vigente a partir de la fecha en que se incluye en el repositorio, por un plazo de 5 años, prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo dos meses antes de la correspondiente prórroga.
- Los autores autorizan al Conservatorio del Tolima para publicar la obra en el formato que el repositorio lo requiera (impreso, digital, electrónico o cualquier otro conocido o por conocer) y conocen que dicha publicación tendrá circulación mundial por medios virtuales.
- La autorización se hace a título gratuito, por lo tanto se renuncia a recibir emolumento alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia Creative Commons con que se publica.
- Los autores declaran que se trata de una obra original sobre la que tienen los derechos que autorizan y que asumen total responsabilidad por el contenido de su obra ante el Conservatorio del Tolima y ante terceros. En todo caso el Conservatorio del Tolima se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.
- Los autores autorizan a Conservatorio para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.
- Los autores aceptan que el Conservatorio del Tolima pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.
- Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, diferente del Conservatorio del Tolima, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

Con base en este documento, se autoriza la publicación electrónica, consulta y uso de su obra por el Conservatorio del Tolima y sus usuarios de la siguiente manera:

- Se otorga una licencia especial para publicación de obras en el repositorio institucional del Conservatorio del Tolima que forma parte integral del presente documento y de la que ha recibido una copia.
Si autorizo X No autorizo
- Se autoriza para que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados por usted en los literales a, y b, con la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Colombia cuyo texto completo se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Si autorizo X No autorizo en constancia de lo anterior,

Autores:

Nombre: Laura Daniela Rueda Suaza Firma: Laura Rueda c.c. 1.234.642.844



Propuesta interpretativa del aria "Where'er You Walk" de George F. Handel a través de un análisis desde la perspectiva de la semiótica musical

Laura Daniela Rueda Suaza

5020172014

Recital Conferencia (Lecture Recital)

Maestro en Música

Conservatorio del Tolima

Facultad de Educación y Artes

Ibagué-Tolima

2023



Propuesta interpretativa del aria "Where'er You Walk" de George F. Handel a través de un análisis desde la perspectiva de la semiótica musical

Laura Daniela Rueda Suaza

5020172014

Mg. María Cristina Vivas Barrera

Recital Conferencia (Lecture Recital)

Maestro en Música

Conservatorio del Tolima

Facultad de Educación y Artes

Ibagué-Tolima

2023

Dedicatoria

A mi amada familia. No puedo expresar con palabras lo agradecida que estoy por todo su apoyo y amor incondicional durante mi formación académica. Cada uno de ustedes ha sido una fuerza constante en mi vida, guiándome y alentándome en cada paso del camino.

A mi tía Nora, gracias por ser una figura materna en mi vida y mi protectora. A mi abuela Elisa, gracias por siempre sacarme una sonrisa y regalarme un buen momento. A mi madre Diana, gracias por ser mi mejor amiga, mi apoyo incondicional y por inspirarme con su fortaleza. Y a mi pareja, gracias por ser mi roca y mi apoyo constante, por alentarme y por creer en mí incluso en los momentos de mayor duda. Esta investigación es un testimonio del amor y la dedicación que cada uno de ustedes ha puesto en mi vida.

Advertencia

El Conservatorio del Tolima no se hace responsable de los conceptos y puntos de vista expresados por los autores en el presente trabajo, respetando la autonomía de propiedad intelectual del mismo, enmarcados en los lineamientos de ética profesional y rigor académico institucionales.

Contenido

Introducción.....	11
1. Planteamiento del problema	12
2. Justificación.....	13
3. Objetivos	15
3.1 Objetivo General	15
4. Marco de referencia.....	16
4.1. Antecedentes	16
4.1.1 Antecedentes Internacionales	16
4.1.2 Antecedentes Nacionales.....	17
4.1.3 Antecedentes Locales	17
4.2. Marco Teórico	18
4.2.1 Semiótica.....	18
4.2.2 Interpretación Musical.....	24
4.2.3 Música Dramática	39
4.2.4 La Música Barroca	43
4.2.5 George Frideric Handel	48
4.2.6 Análisis Musical.....	49
5. Metodología.....	51
5.1. Enfoque de Investigación.....	51
5.1.2 Línea de la Investigación	51
5.2 Etapas de la Investigación.....	52
5.2.1 Etapa de Diseño	52
5.2.2 Etapa de desarrollo	53
5.2.3 Etapa de validación	53
5.3 Herramientas	54
5.3.1 Análisis de contenido	54
5.3.2 Investigación documental.....	54
5.3.3 Encuesta	55
5.3.4 Entrevista	57
5.4 Cronograma	61
6. Informe.....	62

6.1 Selección de la Obra.....	62
6.2 Análisis de encuestas y entrevistas.....	62
6.2.1. Análisis y aportes de la encuesta	62
6.2.2. Aportes de las entrevistas.....	63
6.3 Análisis semiótico musical del aria.....	66
Análisis de la Melodía.	66
Análisis de la Tonalidad y Armonía.	71
Análisis del Tempo.	72
Análisis del texto.	72
Análisis De Interpretaciones Previas Del Aria.	75
7. Conclusiones	79
8. Referencias.....	81
Anexos.....	83

Lista de Figuras

Figura 1	23
Figura 2	24
Figura 3	36
Figura 4	37
Figura 5	37
Figura 6	38
Figura 7	67
Figura 8	68
Figura 9	69
Figura 10	69
Figura 11	70
Figura 12	70
Figura 13	75
Figura 15	76

Lista de tablas

Tabla 1..... 42
Tabla 2..... 46
Tabla 3..... 52
Tabla 4..... 53
Tabla 5..... 53
Tabla 6..... 58
Tabla 7..... 73
Tabla 8..... 74

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo realizar un análisis semiótico del aria "Where'er You Walk" de George F. Handel y elaborar una propuesta interpretativa que permita una comprensión más profunda y significativa de la obra musical desde la perspectiva de la semiótica musical. Para ello, se llevó a cabo una revisión bibliográfica y documental, el análisis musical y el estudio de las características históricas y artísticas del contexto en el que se creó la obra, así como entrevistas a cantantes. En el análisis semiótico se exploraron los elementos presentes en la obra musical, destacando el uso del lenguaje musical para transmitir significados, emociones y sentimientos. Se identificaron varios elementos que ayudan a comprender la obra de manera más profunda. A partir de este análisis, se propuso una interpretación más significativa de la pieza.

Palabras clave: Interpretación musical, semiótica musical, transmisión de emociones, análisis, propuesta interpretativa

Abstract

The aim of this study is to conduct a semiotic analysis of George F. Handel's aria "Where'er You Walk" and develop an interpretive proposal that allows for a deeper and more meaningful understanding of the musical work from the perspective of musical semiotics. To achieve this, a bibliographic and documentary review, musical analysis, and study of the historical and artistic characteristics of the context in which the work was created were carried out, as well as interviews with singers. The semiotic analysis explored the elements present in the musical work, highlighting the use of musical language to convey meanings, emotions, and feelings. Several elements were identified that help to understand the work more deeply. Based on this analysis, a more meaningful interpretation of the piece was proposed.

Keywords: Musical interpretation, musical semiotics, the transmission of emotions, analysis, interpretive proposal.

Introducción

La música es un lenguaje universal que ha sido utilizado como medio de comunicación y expresión artística desde tiempos remotos. Su evolución a lo largo de los siglos ha estado marcada por los avances tecnológicos y las distintas corrientes artísticas que han surgido. La semiótica musical es una disciplina que se dedica al análisis de la música como sistema de signos que transmiten significados y emociones al oyente.

En este contexto, la presente investigación se centra en el análisis y propuesta interpretativa del aria “Where’er You Walk” de George F. Handel, una de las piezas más emblemáticas del compositor. Para ello, se llevaron a cabo diversas acciones, como la revisión de la literatura existente sobre la semiótica musical y la obra en cuestión, la realización de entrevistas a cantantes profesionales y la búsqueda de fuentes históricas que permitieran contextualizar la obra y comprender sus significados.

La revisión bibliográfica se enfocó en textos de semiótica musical, musicología y teoría musical, que abordaran el análisis de la música desde la perspectiva de los signos y la transmisión de emociones. Además, se consultaron fuentes especializadas en la obra de Handel y en la música barroca en general, para conocer el contexto histórico y cultural en el que se desarrolló la pieza.

Las entrevistas se realizaron a músicos intérpretes especializados en diferentes arias como la música barroca y la historia, quienes ofrecieron su perspectiva sobre la interpretación musical.

El análisis de la estructura y organización musical, la relación entre la música y el texto, el papel de la armonía, entre otros aspectos, permitió desentrañar la complejidad y riqueza de esta obra.

Con base a los hallazgos obtenidos en dicho análisis se elaboró una propuesta interpretativa la cual se basó en la idea de que la música no solo es un lenguaje artístico, sino también un medio de comunicación y expresión de ideas y emociones. En este sentido, la interpretación de una obra musical no solo implica una comprensión de los elementos técnicos y formales de la misma, sino también una interpretación del mensaje que se desea transmitir a través de ella.

1. Planteamiento del problema

Para un músico profesional es necesario un alto nivel interpretativo en las obras que éste ejecuta, no obstante, la interpretación de la música académica se ha centrado en la técnica y la teoría musical en detrimento del análisis semiótico. Es decir, la música académica se ha enfocado principalmente en aspectos técnicos y teóricos de la música, tales como la armonía, el ritmo, la estructura formal, etc. Esto ha llevado a que, en muchas ocasiones, las investigaciones y los análisis interpretativos de obras académicas recurrentemente se refieran a lo técnico musical, enfocándose en cómo ejecutar la obra, y no en cómo transmitirla al público desde un punto de vista expresivo.

Sin embargo, en los últimos años ha habido un renovado interés en la semiótica musical como herramienta para el análisis e interpretación de obras musicales, ofreciendo una perspectiva valiosa para comprenderlas mejor. Al utilizar esta perspectiva, se pueden descubrir significados y matices que no se habían considerado previamente, y que pueden enriquecer la interpretación de la obra musical.

Esta investigación tiene como objetivo analizar y proponer una interpretación de la aria "Where'er You Walk" de Handel desde la perspectiva de la semiótica musical, y explorar cómo esta perspectiva puede ayudar a comprender mejor la obra y su significado.

La pregunta problema que orienta esta investigación es: ¿Cómo se puede analizar y proponer una interpretación de la aria "Where'er You Walk" de George F. Handel desde la perspectiva de la semiótica musical? Con esta pregunta, se busca abordar los aspectos semióticos de la obra, y explorar cómo estos aspectos pueden contribuir a una comprensión más profunda de la misma y a generar una interpretación musical más expresiva.

2. Justificación

La interpretación musical es un proceso complicado y profundo donde el concertista debe, a priori, conocer unos códigos y técnicas que le permitan descifrar y generar ideas a partir de una obra, para luego transmitir su significado o lo que éste comprendió al público. Hoy en día la interpretación está implícita en el quehacer de un músico, no obstante, esto no siempre fue así. En la antigüedad no era usual que los músicos tocaran obras de épocas anteriores a su período pues, en palabras del director de orquesta y pionero de la interpretación histórica Nikolaus Harnoncourt (2006), estarían pasadas de moda. (p.12) Es a partir del siglo XIX, con el compositor Felix Mendelshonn, que se empieza a ejecutar conscientemente música de otras épocas. Con el tiempo, los intérpretes harían “aportes” propios a las composiciones, generando el disgusto de algunos compositores que a principios del siglo XX comenzaron a hablar de una interpretación histórica, la cual buscaba una fidelidad en la obra, “considerando a la partitura como auto suficiente y pensando que no hay que agregar nada que no estuviera escrito en ella.” (Rodríguez, 2019, p.3)

En consecuencia, el estudio de la interpretación musical de principios del siglo XX se enfocó principalmente en la ejecución técnica de los signos musicales impresos en partituras. Sin embargo, dicha ejecución técnica puede no ser suficiente para la comunicación total y efectiva del concepto que el autor-compositor desea transmitir. Desde el punto de vista de la semiótica musical deben existir otros elementos que acompañen el mensaje y faciliten la comprensión del significado de la obra. Estos elementos se dan desde un plano expresivo, el cual es necesario, sobre todo para los cantantes, dado que las partituras vocales contienen signos extra-musicales como el texto, el cual tiene un rol indispensable para la obra, puesto que en él hay un mensaje que el compositor busca hacer llegar a un receptor pero que, en ocasiones, no llega con claridad. Esto se debe a que los textos de la mayoría de las obras del repertorio vocal se encuentran en idiomas extranjeros como el italiano, alemán o francés antiguo, los cuales incluyen palabras atávicas que en algunas ocasiones se encuentran en desuso. Esta barrera idiomática crea un problema en la asimilación del mensaje, sobre todo para un público lego. Como es evidente, allí recae la importancia del lenguaje no verbal en la expresión del artista ejecutante durante la interpretación de la obra.

Para lograr una mejor comprensión sobre la obra que se va a ejecutar es indispensable que el intérprete tenga en cuenta el contexto histórico del compositor, ya que es de suma importancia entender el ambiente en el cual se desarrolló el autor, pues permite al intérprete acercarse, más fácilmente, al pensamiento e idea que tuvo el compositor al crear la obra. Si bien este contexto brinda herramientas para entender cómo se concibió la obra, no significa que dicho conocimiento garantice una interpretación fiel a la época, ya que “cuando se trata de una obra perteneciente a un patrimonio históricamente alejado, donde muchos de los indicios musicales han desaparecido parcialmente desde hace tiempo, es difícil declarar como “verdadera” una determinada interpretación, más que otra” (Terrien, 2008, como se citó en García, 2014). Por otro lado, es igualmente importante entender que “la música dice diferentes cosas a diferentes personas.” (Salgar, 2012, p.41) Esto implica que cada músico intérprete-ejecutante da un significado diferente a una misma obra musical, interpretándola desde su perspectiva, contexto y percepción sensorial-emocional.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, se vuelve imprescindible realizar una investigación que analice semiológicamente la interpretación desde un plano expresivo y no desde la ejecución meramente técnica. Por tanto, esta investigación genera una reflexión alrededor de la interpretación, dando luces, a manera de sugerencia, sobre cómo interpretar el aria “Where’er you walk” de George Frideric Handel. La selección de las tres obras se realizó teniendo en cuenta la importancia que éstas tienen en la educación musical del repertorio clásico occidental para el desarrollo integral de los cantantes, así como la relevancia del compositor en la música universal.

3. Objetivos

3.1 Objetivo General

Analizar el aria "Where'er You Walk" de George F. Handel desde la perspectiva de la semiótica musical.

3.2 Objetivos Específicos

- Aplicar los conceptos y herramientas de la semiótica musical para identificar los elementos que ayudan a transmitir emociones a través de la música.
- Desarrollar una propuesta interpretativa que integre el análisis semiótico y la técnica musical para lograr una interpretación expresiva del aria.
- Realizar un lecture recital con el fin de socializar los resultados de la investigación con un público más amplio.

4. Marco de referencia

4.1. Antecedentes

Este trabajo de grado cuenta con antecedentes internacionales, nacionales y locales.

4.1.1 Antecedentes Internacionales

Un primer antecedente internacional es el trabajo investigativo de la Universidad Nacional de Rosario titulado “Voz, cuerpo y relaciones poético-musicales en la performance del Lied alemán: aproximaciones semióticas a la práctica interpretativa de Gestillte Sehnsucht del Op.91 de Brahms” cuya autora es Liza Polichiso. Esta investigación de posgrado se realizó en el año 2022. El objetivo principal de esta investigación es reflexionar sobre una serie de problemáticas que se ponen en obra en la práctica interpretativa del canto en el lied romántico, por lo que estudia el cuerpo del/ de la cantante y su voz en el despliegue de la performance, enfocándose en el plano expresivo y en su dimensión significativa.

Un segundo antecedente internacional es la investigación titulada “El texto dramático-lírico y su representación: aportaciones escénicas a la ópera durante los siglos XX y XXI” de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España (UNED) la cual es una investigación de posgrado del 2017. La autora de este trabajo investigativo es María Victoria Soriano García. El propósito de este trabajo es estudiar la evolución y diversidad de las representaciones operísticas por medio de la comparación de algunas puestas en escena en la actualidad y durante los siglos XX y XXI, de obras emblemáticas en la historia de la ópera.

Finalmente, el tercer antecedente internacional es del autor Edgar Israel Contreras Rodríguez de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Este trabajo investigativo es de nivel de pregrado del año 2017. La investigación se titula “Semiótica, música y cultura. Aproximaciones conceptuales desde la semiótica de Charles Sanders Peirce”. El objetivo de esta investigación es observar un panorama, en el cual la semiótica ofrece elementos que fundamentan y analizan diversos procesos artísticos y culturales.

4.1.2 Antecedentes Nacionales

Entre los antecedentes nacionales el primero es titulado “Análisis e interpretación del aria n° 21 “*he was despised*” para contralto, del oratorio el Mesías HWV 56 de Georg Friedrich Händel” cuya autora es Lina Marcela Quebrada Gómez. Este es un trabajo de pregrado de la Universidad Tecnológica de Pereira del año 2017. Esta investigación consiste en un análisis musical de la obra mencionada y, además, contiene un análisis retórico de esta.

Un segundo antecedente nacional es la investigación titulada “Contexto histórico y análisis de la sonata para piano No. 1, Op. 22 de Alberto Ginastera”. Este trabajo investigativo es de nivel de pregrado de la Pontificia Universidad Javeriana del año 2014. Lo que busca este trabajo investigativo es explorar los elementos técnico-compositivos presentes en la obra, complementándolos con una revisión del contexto histórico y cultural de la música del compositor.

El tercer antecedente es el trabajo de investigación titulado “Aspectos interpretativos en el Concierto de Brandenburgo No. 3 de Johann Sebastian Bach mediante una aproximación histórica y técnica del estilo barroco” del autor Sebastián Jiménez Diez Y Riega. Este trabajo investigativo es de la Pontificia Universidad Javeriana de nivel de pregrado del año 2021. El objetivo de esta es evaluar la interpretación del estilo barroco históricamente informada teniendo como referente el Concierto de Brandenburgo No. 3 de Johann Sebastian Bach.

4.1.3 Antecedentes Locales

El primer antecedente local de esta investigación es el trabajo titulado “Propuesta interpretativa de la fuga de la Sonata BWV 1001 en Gm de J. S. Bach enfocada al uso del arco desde una perspectiva histórica a través de la configuración del violín moderno” de los autores Jessica Castro Sánchez, Daniel Alejandro Quimbayo y María Paula Quintero. La investigación es del Conservatorio del Tolima de nivel de pregrado del año 2020. El propósito de este trabajo investigativo es establecer una interpretación histórica y realizar una propuesta interpretativa del arco a través de la configuración del violín moderno, tomando como referencia la fuga del segundo movimiento de la sonata para violín solo BWV1001 de J.S. Bach.

Como segundo antecedente se encuentre la investigación titulada “Contextualización histórica de la ópera postromántica Tosca de Giacomo Puccini” del autor Yohojan Ocampo Cano. Esta investigación es de nivel de pregrado del Conservatorio del Tolima del año 2014. Este trabajo investigativo se enfoca en el arte musical que se desarrolló entre los años 1880 y 1930, además, indaga sobre el concepto de arte absoluto.

Finalmente, el tercer antecedente es la investigación titulada “*Andante und Rondo Ungarese* para Viola de Carl Maria Von Weber, una propuesta interpretativa” de los autores Lilith Pinto Téllez, María Alejandra Rivas y Anthony Vargas Bejarano. Esta investigación es de nivel de pregrado del Conservatorio del Tolima del año 2016. Esta investigación realizó una propuesta interpretativa de la obra *Andante und Rondo Ungarese* del compositor Carl Maria Von Weber. Esta propuesta se logró mediante un análisis formal y estilístico de la obra y de la investigación contextual de hechos históricos y culturales propios de la época.

4.2. Marco Teórico

4.2.1 Semiótica

Es la ciencia que se encarga del estudio de los signos y del cómo éstos se producen e interpretan en un determinado contexto. El filósofo estadounidense, Charles Sanders Peirce, considerado el padre de la semiótica moderna, propone estudiar el mundo como un conjunto de signos en el que cada uno de ellos es, a la vez, interpretante e interpretado: interpretante del que le antecede e interpretado por el que le sigue.

- **Intérprete:** es el agente que se encuentra frente al signo y que lo interpreta, es decir, que le asigna un significado o sentido. El intérprete puede ser una persona, un animal o incluso una máquina, que procesa el signo y extrae un significado.
- **Interpretante:** es el resultado de la interpretación del signo por parte del intérprete. Es decir, el interpretante es la idea o el concepto que se forma en la mente del intérprete como resultado de la interacción con el signo.

Peirce considera que el proceso de interpretación no termina con la formación del primer interpretante, sino que puede continuar y dar lugar a nuevos interpretantes. Cada nuevo interpretante es a su vez un signo que puede ser interpretado por otro intérprete, y así sucesivamente, en un proceso infinito de interpretación.

Por lo tanto, el significado de un signo no es algo fijo o estable, sino que está en constante evolución y cambio a medida que se interpreta en diferentes contextos y por diferentes intérpretes. Este proceso dinámico y continuo de interpretación es lo que él llamó semiosis.

Semiótica musical. Si la semiótica se traslada a un ámbito musical, entonces, se puede decir que la semiótica musical es el estudio de los signos que se encuentran dentro de un contexto musical y del cómo los individuos crean estos signos y los llenan de significado. Según uno de los principales exponentes de la semiótica musical, el musicólogo francés Jean-Jacques Nattiez (1990), la semiótica musical es "un estudio de la relación entre la estructura formal de la música y los significados que los oyentes y los creadores le atribuyen" (p. 3).

En este campo también se estudian los diferentes tipos de signos y símbolos que se utilizan en la música, como la melodía, el ritmo, la armonía, entre otros, los cuales se combinan para transmitir ideas y emociones al oyente.

La semiótica musical se enfoca en la interpretación y recepción de la música. Los oyentes pueden interpretar la música de diferentes maneras. Según Nattiez, "la semiótica musical es una disciplina que estudia la forma en que la música produce significado y cómo los oyentes interpretan ese significado" (Nattiez, 1990, p. 1).

Además, la semiótica musical se enfoca en cómo los oyentes interpretan el significado de la música y cómo este significado puede variar según el contexto cultural y social en el que se escucha. Según Nattiez, "la música no tiene un significado absoluto y universal, sino que su significado es construido por los oyentes en función de su contexto cultural y social" (Nattiez, 1990, p. 14).

Según Guzmán (2012) se puede entender "que todas las representaciones musicales pueden ser consideradas como signos de la música, particularmente de las obras que estén representando. Cada signo está en capacidad de originar un significado que opera como nuevo signo y, a su vez, generará otros ad infinitum, constituyendo, de esta manera, una cadena de representaciones referida a un objeto musical. De ahí que consideremos a la interpretación musical como un acto semiótico." (p.13)

El Signo. Dentro del marco de la semiótica, un signo es cualquier elemento que representa o evoca un significado para una persona o grupo de personas. Es decir, un signo es cualquier cosa que se use para comunicar un mensaje o idea.

Para Umberto Eco (2005, como se citó en Guzmán, 2012) un signo es “todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra”.

Por otro lado, Peirce (1986, como se citó en Mendoza, s.f) “determina que un signo es una representación mental a través de la cual podemos conocer la realidad.” (p. 2)

Los signos pueden ser de diferentes tipos, como palabras, imágenes, sonidos, gestos, símbolos, señales, objetos, entre otros y tienen una relación de arbitrariedad entre su forma y su significado, es decir, no hay una conexión natural o necesaria entre la forma del signo y su significado. Esta relación es convencional y se establece por convención social y cultural

Los signos también pueden ser analizados en función de su contexto de uso y de la interpretación que se les da en ese contexto. Por lo tanto, los mismos signos pueden tener diferentes significados o sentidos dependiendo del contexto en el que se utilizan y de las experiencias y conocimientos previos de las personas que los interpretan.

En el contexto de la música, un signo es un elemento que representa algo más allá de sí mismo. Por ejemplo, un ritmo rápido puede ser un signo de energía y excitación.

En la semiótica musical, los signos son los elementos que se utilizan para representar los sonidos y construir significados en la música. Por ejemplo, la notación musical es un sistema de signos que se utiliza para representar los sonidos y las pautas rítmicas de una obra musical. La letra de una canción también puede considerarse un signo que comunica un mensaje específico.

Según Peirce, un signo consta de tres elementos: el objeto, el signo y el interpretante. El objeto es la cosa o idea que el signo representa, el signo es el elemento que se utiliza para representar el objeto, y el interpretante es el significado que el receptor atribuye al signo.

En la música, el objeto del signo es el sonido, el signo es la notación musical u otros elementos visuales y sonoros que representan el sonido, y el interpretante es el significado que el receptor atribuye al sonido. Por ejemplo, un acorde menor puede representar tristeza o melancolía para un oyente, mientras que un acorde mayor puede representar felicidad o alegría.

Desde el punto de vista de Pierce, los signos se clasifican en tres categorías principales: icónicos, indiciales y simbólicos.

Los signos icónicos son aquellos que tienen una relación de similitud o analogía con aquello a lo que hacen referencia. Es decir, que tienen una semejanza física con el objeto al que representan. Por ejemplo, una partitura musical que muestra una nota redonda para representar una nota larga es un signo icónico porque se asemeja visualmente a la duración de esa nota.

Los signos indiciales, por otro lado, son aquellos que establecen una relación causal o de contigüidad con aquello a lo que hacen referencia. En otras palabras, son aquellos que tienen una relación de causa y efecto con el objeto al que representan. Por ejemplo, el sonido de un instrumento musical es un signo indicial porque indica la presencia y acción del músico tocando el instrumento.

Por último, los signos simbólicos son aquellos que se establecen por convención social y no tienen una relación directa o necesaria con aquello a lo que hacen referencia. Por ejemplo, el nombre de una nota musical (como "do" o "re") es un signo simbólico que se ha establecido por convención social y no tiene una relación directa con el sonido de la nota.

Por otra parte, Guzmán (2012) clasifica los signos en dos tipos: mayores y menores.

- Signos mayores: Son aquellos que representan a la obra en su totalidad. Estos signos pueden ser de diferentes tipos. En lo que respecta a esta investigación, se abordarán únicamente dos: 1. Escritos no verbales, es decir, que están representados por medio del sistema de notación musical; 2. Física audiovisual, es cuando la obra musical se ve representada por medio del sonido y los movimientos corporales. Dos signos mayores de este tipo son el concierto o una grabación audiovisual.

- Signos menores: Son aquellos que conforman un signo mayor y que al estar separados no poseen ningún significado. El significado de estos signos dependerá del como se articulen entre ellos.

Semiosis. La semiosis se refiere a cómo se generan y transmiten los significados a través del lenguaje y otros sistemas de signos, y cómo estos significados son interpretados y utilizados por las personas en diferentes contextos.

El concepto de semiosis fue introducido por Charles Sanders Peirce, quien lo definió como “la acción o influencia que los signos ejercen sobre la mente de quien los utiliza”. Según Peirce, la semiosis es un proceso continuo y dinámico que involucra la interacción entre los signos, el contexto y la mente del intérprete.

Todo proceso u actividad que involucre signos es denominado semiosis. Para Peirce, la semiosis es un proceso que involucra tres sujetos: un signo, un objeto y un interpretante. (Everaert-Desmedt, N., 2004)

Peirce concibe a la semiosis como:

un proceso subdividido en tres términos o dimensiones: (1) Signo o representamen que se mantiene con (2) otro signo, llamado su objeto. (3) La relación entre los dos primeros determina un tercer signo, el interpretante. El representamen es la representación de algo, o sea, es el signo como elemento inicial de toda semiosis. El objeto es aquello a lo que alude el representamen y está en lugar de algo (su objeto); el objeto es la denotación formal del signo en relación con los otros componentes del mismo. Finalmente, el interpretante, es lo que produce el signo en la mente de la persona. La noción de interpretante, según Peirce, encuadra con la actividad mental del ser humano, donde todo pensamiento no es sino la representación de otro. (Karam. T, 2005, p. 8-9)

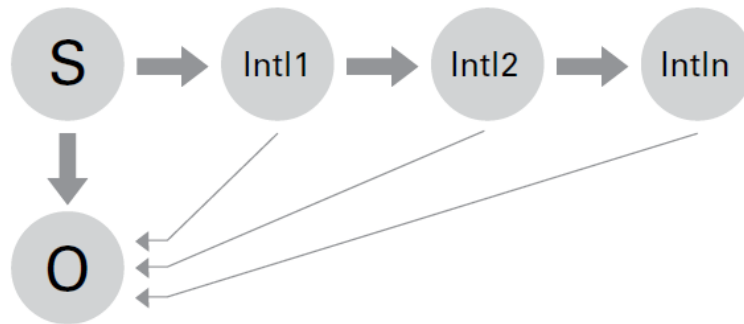
En el contexto musical, el objeto es el sonido, el signo es el elemento que se utiliza para representar el sonido y el interpretante es el significado que el receptor atribuye al sonido. La semiosis musical, por tanto, se produce cuando el receptor interpreta el signo musical y construye un significado a partir de él.

La semiosis es un proceso que, además, se puede definir como una cadena de representaciones, ya que “si el interpretante es en sí mismo un signo, que remite a un

objeto, requerirá a su vez de otro interpretante, lo cual da lugar a una cadena infinita de interpretantes.” (Salgar, 2012, p. 49) Esto se puede describir a través de la siguiente figura donde un representamen (S) remite a su objeto (O), pero la relación entre estos dos solo puede ser entendida en virtud de un tercer signo, el interpretante (Int).” (Salgar, 2012, p. 49)

Figura 1

Cadena de representaciones



Nota. La figura fue tomada de *La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música* (p. 49) por O. Salgar, 2012, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 1

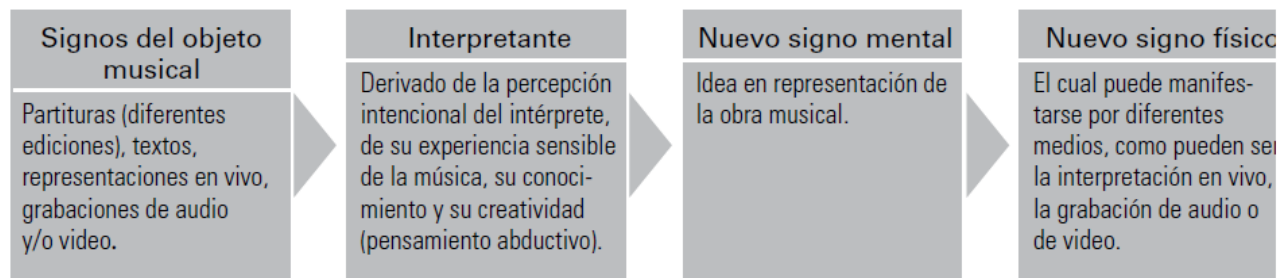
Para Cardona (2012), la música:

es semiótica en el sentido que nos permite desplegar semiosis a partir de ella: de hecho, no podríamos decir si un sonido o situación es música si no construimos redes sígnicas de algún tipo en torno a ella [...]El significado no lo portan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación. (p. 294)

El proceso de semiosis en la música se puede representar gráficamente como se observa a continuación en la figura 2:

Figura 2

Semiosis musical



Nota. La figura fue tomada de *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical* (p. 17) por J. Guzmán, 2012, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 1

La semiosis musical puede ser influenciada por diversos factores, como el contexto cultural y social en el que se produce la música, la formación musical del receptor, su experiencia previa y su bagaje cultural. Estos factores pueden afectar la manera en que el receptor interpreta los signos musicales y construye significados a partir de ellos.

4.2.2 Interpretación Musical

Desde los inicios de la música de la práctica común la interpretación ha estado presente. Durante la época del barroco empezó a darse una necesidad de que hubiera músicos “especializados” en tocar las obras de los compositores.

No fue hasta después de las primeras décadas del siglo XIX que se empezó a tocar música que fuera de épocas diferentes. Durante el romanticismo es Mendelssohn quien inicia esta práctica de tocar obras de épocas anteriores.

En consecuencia, a esta nueva práctica, en el siglo XX surge la interpretación histórica, la cual busca aproximarse de manera fiel a la idea original del compositor, reemitiéndose “a la partitura misma como fuente única, pero considerando a la partitura como auto suficiente y pensando que no hay que agregar nada que no estuviera escrito en ella.” (Rodríguez, 2019, p.3) Usualmente una característica de este tipo de interpretación es que los artistas opten por ejecutar las obras con instrumentos de la época.

Como resultado de esta búsqueda por la fidelidad, en la actualidad “la literatura musical suele dar la impresión de que el verdadero significado estético reside en la notación y que la interpretación es, como mucho, “una representación imperfecta y aproximada de la obra misma” (Anguita, s.f, p. 1)

No obstante, hay autores que tienen una visión diferente de la interpretación, pues consideran que, al ser músicas de épocas tan remotas, llegar a acercarse a la idea original que los compositores concibieron es casi imposible. En cambio, aseguran que la interpretación es un acto que expresa una idea y transmite emociones, que una interpretación solo será fiel a la obra cuando esta se reproduzca con belleza y claridad, lo cual solo puede ser posible si se tiene conocimiento, sentido de la responsabilidad y una profunda sensibilidad musical. (Harnoncourt, 2006, p. 16)

Para Guzmán (2012) “la interpretación musical es una práctica compleja y personal en la que el intérprete se implica con su percepción, intención, conocimiento, creatividad y capacidades para la representación” (p. 14). Por otro lado, Scholes (1964) opina algo similar, afirmando que la interpretación “es el acto de ejecutar una obra, implicando la participación de la personalidad y de juicio del ejecutante. (...) Por eso no hay dos ejecutantes que adopten un mismo criterio, produciéndose, dada la diferencia de velocidad, intensidad, etc., efectos distintos.” (p. 666)

Desde un punto de vista semiótico, la interpretación es la comprensión de un signo o conjunto de signos y a su vez, es la explicación de éstos, en este caso, de la música.

En un contexto musical “el artista creador (el compositor) requiere, por lo general, de un intermediario para llegar al auditorio. Ese intermediario es el intérprete. Este último recoge la idea original del compositor y realiza una única y temporal versión de esa idea al momento de transmitirla al público. De tal manera que el auditorio percibirá cada vez una versión nueva e irrepetible de la idea original del compositor.” (García, 2014, p.1)

Franz Liszt, uno de los pianistas y compositores más influyentes del siglo XIX, escribió sobre la importancia de la interpretación musical en su libro “Estudios sobre la interpretación musical”. Según Liszt, la interpretación musical es “un arte verdadero y noble” que requiere habilidad técnica, conocimiento musical y sensibilidad emocional.

Para Liszt, la interpretación musical es un proceso creativo que va más allá de la mera ejecución de las notas. En su libro, escribe: “La interpretación es la transformación de la música escrita en una corriente vital de emoción, una traducción del lenguaje de las notas en el lenguaje de la pasión”. Para él, la interpretación musical es una forma de arte que requiere una comprensión profunda de la música y su intención, así como la habilidad de transmitir la emoción y la intención de la pieza al público.

En la interpretación musical, Liszt enfatiza la importancia de la libertad creativa. Escribió: “La interpretación musical no debe ser una mera copia de la partitura, sino una recreación libre y consciente de la obra”. Liszt creía que los intérpretes debían tener la libertad de agregar su propio estilo y personalidad a la interpretación de la música.

Claudio Arrau, uno de los pianistas más importantes del siglo XX, también escribió sobre la interpretación musical. Para él, la interpretación musical es una forma de comunicación y expresión emocional. En una entrevista, dijo: “El arte de la interpretación es el arte de la comunicación. Si no se comunica nada, no es arte”.

Para Arrau, la interpretación musical requiere una comprensión profunda de la música y su contexto histórico y cultural. Según él, “la interpretación musical no es solo la ejecución de una obra, sino también la interpretación de una cultura”. Los intérpretes deben comprender el significado y el contexto de la pieza que están interpretando para poder comunicar su intención emocional de manera efectiva.

Además, Arrau enfatiza la importancia de la técnica en la interpretación musical. Él dijo: “La técnica es un medio para lograr una interpretación más profunda y comunicativa”. Para él, la técnica es necesaria para permitir que los músicos se concentren en la expresión emocional de la música y para ayudarles a comunicar su intención emocional de manera efectiva.

Elementos clave en la interpretación musical. La interpretación musical es una tarea compleja que requiere una comprensión profunda de los elementos expresivos que forman parte de la obra musical. Estos elementos son un reflejo del texto y de las emociones que la música intenta transmitir, y deben utilizarse de manera cuidadosa para crear una sensación de contraste y tensión en la interpretación.

Dinámica. Uno de los musicólogos más influyentes en el estudio de la dinámica es Nikolaus Harnoncourt. Harnoncourt (1982) argumenta que la dinámica es un elemento clave para transmitir el mensaje emocional de una pieza musical. Según él, "la dinámica de la música es comparable al tono de la voz en el lenguaje hablado. Ambos están íntimamente ligados al significado del mensaje" (p. 45).

Además, Harnoncourt defiende que la dinámica no es solo una cuestión de volumen, sino también de matices. En su interpretación de la música barroca, por ejemplo, busca una variedad de matices en la dinámica, desde el suave *pianissimo* hasta el fuerte *fortissimo*, pasando por una gran variedad de matices intermedios. Según él, "cada matiz de la dinámica tiene una función específica en la estructura musical y en la expresión del mensaje".

Otro músico que habla sobre la dinámica es Dietrich Fischer-Dieskau. Este destaca la importancia de la dinámica en la interpretación de la canción. Según él, la dinámica es un elemento esencial para expresar los diferentes estados emocionales del poema que se canta. Fischer-Dieskau (1993) argumenta que "cada palabra, cada frase, cada verso del poema debe reflejarse en la dinámica de la música, para que el mensaje emocional llegue al oyente".

Ornamentación. La ornamentación en la música es un aspecto esencial que ha sido estudiado y debatido por los musicólogos durante siglos. Desde el Barroco hasta la música contemporánea, los compositores han utilizado diferentes técnicas ornamentales para embellecer sus obras y agregar profundidad emocional a la música.

En términos teóricos, la ornamentación se refiere a las notas adicionales o adornos que se agregan a una melodía para embellecerla y hacerla más interesante. Según Bruce Benward y Marilyn Saker, autores del libro "Música en teoría y práctica", la ornamentación se puede clasificar en tres categorías principales: ornamentación melódica, armónica y rítmica. La ornamentación melódica incluye trinos, mordentes, apoyaturas y giros, mientras que la ornamentación armónica incluye acordes adicionales, arpeggios y notas de paso. La ornamentación rítmica se refiere a cambios en la duración y el acento de las notas.

La ornamentación también puede ser utilizada para enfatizar la estructura de una pieza musical. Como lo explica John Butt en su libro "*Bach Interpretation*", la ornamentación

barroca se utiliza para "enfaticar la estructura jerárquica de la música, creando un mayor contraste entre las secciones y, por lo tanto, enfatizando la importancia del tono principal". Además, la ornamentación puede variar según el período y el estilo musical.

Según Robert Donington, autor del libro "*The Interpretation of Early Music*", la ornamentación en la música antigua se utilizaba para expresar las emociones y para mejorar la belleza y la expresividad de la música. En este sentido, la ornamentación no solo se utilizaba para añadir notas adicionales, sino también para modificar el tono, la duración y el timbre de las notas existentes.

En la música barroca, la ornamentación alcanzó su apogeo y se convirtió en una parte integral de la música. Según Peter Williams, autor del libro "*Baroque Music: From Monteverdi to Handel*", la ornamentación en la música barroca se utilizaba para mejorar la claridad y la variedad de la música, así como para expresar las emociones. En este sentido, la ornamentación se consideraba una parte importante del estilo y la interpretación de la música barroca.

Articulación. La articulación es un concepto fundamental en la música, ya que es la forma en que se conectan las notas individuales para formar una línea melódica coherente. Según el Diccionario Oxford de la Música, la articulación se define como "la manera en que las notas están unidas o separadas, y la duración relativa de las notas y los silencios resultantes" (Sadie, 2001, p. 67). La forma en que se articulan las notas puede tener un gran impacto en el carácter y el efecto emocional de una pieza musical.

Hay varias técnicas de articulación comunes en la música occidental, como el *staccato*, el *legato* y el *marcato*. El *staccato* se caracteriza por notas cortas y separadas, mientras que el *legato* se refiere a notas suavemente conectadas para crear una línea melódica fluida. El *marcato* implica una articulación enfática y acentuada, a menudo utilizada para agregar intensidad y énfasis a una melodía.

La importancia de la articulación en la interpretación musical es subrayada por el experto en música Robert Philip, quien afirma que "el fraseo y la articulación son los aspectos más importantes de la interpretación musical, porque permiten al músico transmitir la estructura y la emoción de la música al oyente" (Philip, 1992, p. 81). Por lo tanto, es esencial que los músicos presten atención cuidadosa a la articulación en su interpretación, a fin de transmitir con precisión la intención del compositor.

Además, la articulación también puede ser utilizada para crear una sensación de contraste y variedad en la música. Según el teórico musical Joseph Swain, "la variedad en la articulación es una de las formas más efectivas de crear interés en la música, ya que permite al oyente experimentar cambios sutiles en la textura y el carácter de la melodía" (Swain, 2001, p. 115).

Fraseo. El fraseo es uno de los elementos más importantes en la interpretación musical, ya que es fundamental para la correcta transmisión del mensaje que el compositor intentó plasmar en su obra. Según Dietrich Fischer-Dieskau, uno de los más grandes barítonos del siglo XX, el fraseo es "el arte de dar vida a la música".

El fraseo se refiere a la manera en que se dividen las frases musicales y cómo se les da forma y sentido. Es el resultado de una serie de decisiones interpretativas que el músico debe tomar en función del estilo de la obra, su estructura y su contenido emocional. El fraseo puede ser influenciado por una variedad de factores, como la velocidad, la dinámica, la articulación, el timbre y la expresión.

En cuanto a la teoría musical, el fraseo está relacionado con la noción de "motivo" y "tema". Según el musicólogo Charles Rosen, "el motivo es la unidad básica de la música, que se desarrolla a través de la repetición y la variación, y es la fuente de la coherencia en la estructura de una obra". El tema, por otro lado, es una unidad más compleja que se compone de motivos y que se desarrolla a lo largo de una sección o movimiento.

Técnicas de actuación. La actuación es una forma de arte que involucra la representación de personajes y situaciones. Para realizar una actuación efectiva, los actores deben conocer y aplicar diversas técnicas de actuación que les permitan interpretar con precisión y empatía los personajes que desempeñan. Según Tufte y Goble (2017), las técnicas de actuación son una combinación de habilidades, conocimientos y herramientas que los actores utilizan para crear personajes y situaciones que sean creíbles y emocionalmente auténticos para el público.

Memoria Emotiva. La memoria emotiva es una forma de memoria que se refiere a la capacidad de almacenar y recuperar información asociada con emociones intensas. Esta forma de memoria puede tener un papel importante en la interpretación de experiencias pasadas y presentes.

Según Pavis (2014), la memoria emotiva es la capacidad de recordar experiencias pasadas, particularmente aquellas relacionadas con las emociones, y usarlas como recurso en la interpretación de personajes.

En términos psicológicos, la memoria emotiva se relaciona con la memoria autobiográfica, que es la capacidad de recordar eventos de nuestra propia vida y las emociones asociadas a ellos (Conway & Pleydell-Pearce, 2000). Esta memoria autobiográfica está almacenada en el sistema límbico del cerebro, especialmente en la amígdala y el hipocampo (LeDoux, 2000).

En la actuación, los actores utilizan su memoria emotiva para conectarse con las emociones de sus personajes y recrearlas de manera realista. Según Stanislavski (1989), uno de los principales teóricos de la actuación, los actores deben utilizar su propia experiencia emocional para comprender y representar las emociones de sus personajes. Esto implica una profunda exploración de la propia memoria emotiva y la capacidad de evocar emociones pasadas para utilizarlas en la representación.

Imaginación. La imaginación juega un papel importante en la interpretación musical, permitiendo a los músicos crear una interpretación auténtica y emocionalmente conectada con la pieza. La imaginación se utiliza para visualizar la historia detrás de la música, para crear diferentes matices y emociones en la interpretación y para conectar con la audiencia.

Según Fink (2014), uno de los teóricos más importantes en la interpretación musical, la imaginación es fundamental para la interpretación auténtica de una pieza. Él afirma que "la imaginación es el medio por el cual el músico puede conectar con la emoción de la pieza y crear una interpretación auténtica" (p. 8). La imaginación permite al músico conectarse emocionalmente con la pieza, y expresar las emociones adecuadas en su interpretación.

Además, la imaginación también se utiliza para crear diferentes matices y emociones en la interpretación. Según Kivy (1990), otro teórico importante en la interpretación musical, la imaginación es importante para crear diferentes interpretaciones de la misma pieza. Él afirma que "la imaginación es el medio por el cual el músico puede crear diferentes matices en su interpretación, permitiéndole expresar su propia visión de la pieza" (p. 42).

La imaginación también permite al músico conectar con la audiencia. Según Cook (2000), otro teórico importante en la interpretación musical, la imaginación es importante para crear una interpretación emocionalmente conectada con la audiencia. Él afirma que "la imaginación es el medio por el cual el músico puede conectar emocionalmente con la audiencia, permitiéndole transmitir la emoción y la belleza de la pieza" (p. 82).

En la actuación, la imaginación se utiliza para visualizar la situación en la que se encuentra el personaje, para entender sus motivaciones y para crear respuestas emocionales adecuadas a la escena.

Según Stanislavski (1989), la imaginación es la clave para crear personajes creíbles y auténticos. Él afirmó que "todo lo que se necesita para actuar es la capacidad de imaginar" (p. 14). La imaginación permite a los actores conectar con la situación en la que se encuentra el personaje y crear respuestas emocionales auténticas.

Además, la imaginación también permite a los actores explorar diferentes opciones para la interpretación del personaje. Según Strasberg (1987), otro teórico importante de la actuación, la imaginación ayuda a los actores a encontrar la verdad emocional en la interpretación del personaje. Él afirmó que "la imaginación es la clave para el trabajo del actor, porque nos permite encontrar la verdad emocional de una situación" (p. 121).

La imaginación también es útil para los actores en la creación del ambiente y la atmósfera de la escena. Según Chekhov (1991), otro teórico de la actuación, la imaginación es importante para crear una atmósfera adecuada para la escena. Él afirmó que "la imaginación es el medio a través del cual el actor puede crear un ambiente emocional en el escenario" (p. 49).

Reemplazo de Emociones. El reemplazo de emociones es una técnica utilizada en la actuación para lograr una representación más auténtica y creíble de las emociones del personaje. Esta técnica implica reemplazar las emociones propias del actor por aquellas que el personaje debería estar sintiendo en la escena.

Según Stanislavski (1989), los actores deben ser capaces de reemplazar sus propias emociones por aquellas que el personaje debería estar sintiendo en la situación dada. Esta técnica permite que la actuación sea más auténtica y creíble, ya que el actor no

está simplemente representando sus propias emociones, sino que está asumiendo el papel del personaje.

Para lograr el reemplazo de emociones, los actores utilizan su imaginación y empatía para entender las emociones del personaje y conectarse con ellas. Según Meisner (1987), otro teórico importante de la actuación, los actores deben centrarse en la escucha activa y la respuesta emocional a la situación dada para poder conectar con las emociones del personaje y representarlas de manera auténtica.

Análisis del personaje. El análisis de personaje es una herramienta esencial en el proceso de actuación que permite al actor comprender la psicología del personaje que interpreta y, por lo tanto, crear una interpretación auténtica y coherente con la trama de la obra. A través del análisis de personaje, el actor puede entender las motivaciones, las emociones y las acciones del personaje y, por lo tanto, dar vida a un personaje convincente y realista.

Según Stanislavski (1961), el análisis de personaje es el proceso de "investigar el papel desde todos los aspectos imaginables y concebibles" (p. 79). Esto significa que el actor debe analizar la historia del personaje, sus relaciones con otros personajes, sus objetivos y motivaciones, su personalidad y su estilo de vida, entre otros aspectos, para comprender la complejidad del personaje que interpreta.

Otro teórico importante en el análisis de personaje es Michael Chekhov (1953), quien propone un enfoque más creativo y experimental en el proceso de actuación. Chekhov afirma que el actor debe utilizar la imaginación y la creatividad para comprender la psicología del personaje y, por lo tanto, crear una interpretación auténtica y emocionalmente conectada con el personaje que interpreta.

Mantener el personaje. Es una técnica utilizada por los actores para mantener la coherencia y autenticidad en la interpretación de un personaje a lo largo de toda la obra. Según Stanislavski (1961), el objetivo de mantener el personaje es lograr una "verdad orgánica" en la actuación, es decir, una conexión emocional y auténtica con el personaje y la historia que se está contando.

Para mantener el personaje, el actor debe estar consciente de las características y la psicología del personaje en todo momento, incluso cuando no está hablando o actuando

en el escenario. Es necesario mantener la concentración y la atención en el personaje para evitar romper la coherencia y la autenticidad de la interpretación.

Una de las herramientas más importantes para mantener el personaje es la memoria emotiva. La memoria emotiva permite al actor evocar emociones y sentimientos auténticos en el momento de la actuación, lo que contribuye a la coherencia y la autenticidad en la interpretación del personaje. Como afirma Strasberg (1965), "el actor debe poseer un tesoro de experiencias personales, que utilizará para construir la vida interior del personaje que interpreta" (p. 20).

Expresión Corporal. Es una disciplina artística que utiliza el cuerpo humano como medio de comunicación y expresión. Según González et al. (2015), esta disciplina se enfoca en la comunicación no verbal, utilizando el lenguaje del cuerpo para transmitir sensaciones, emociones y pensamientos.

La expresión corporal es una herramienta útil para el desarrollo personal y social del individuo, permitiendo la exploración de su propia identidad y el desarrollo de habilidades de comunicación.

La expresión corporal en el ámbito musical es una disciplina que se enfoca en el uso del cuerpo como medio de comunicación en la interpretación musical. A través del movimiento, los intérpretes pueden transmitir emociones y sentimientos que complementan la música y la hacen más impactante para el público.

Según los estudios de Martínez-Segura (2019), la expresión corporal en la música se divide en tres componentes: la expresión facial, la gestualidad de las manos y la postura corporal. La expresión facial es crucial en la transmisión de emociones, mientras que la gestualidad de las manos permite la creación de formas y figuras que complementan la música. Por último, la postura corporal contribuye a la creación de un ambiente escénico adecuado y la percepción del intérprete como un profesional.

La importancia de la expresión corporal en el ámbito musical ha sido destacada por numerosos artistas. Por ejemplo, el famoso violinista Joshua Bell ha afirmado que "la música es un lenguaje que va más allá de las notas escritas en una partitura. Es necesario comunicarla también a través del cuerpo y el gesto para lograr una interpretación completa y satisfactoria" (López, 2017).

Además, la expresión corporal también es fundamental en la danza y la ópera, donde los movimientos del cuerpo y la interpretación escénica son esenciales para la narración de la historia. Según los estudios de Blázquez (2018), la expresión corporal en la ópera permite la creación de personajes más completos y creíbles, y contribuye a la percepción del espectador sobre la calidad de la obra.

Expresión Facial. La expresión facial en el ámbito musical es una disciplina que se enfoca en el uso del rostro como medio de comunicación en la interpretación musical. A través de la expresión facial, los intérpretes pueden transmitir emociones y sentimientos que complementan la música y la hacen más impactante para el público.

Según los estudios de Juslin y Västfjäll (2008), la expresión facial es un elemento esencial en la comunicación emocional en la música. La capacidad de los intérpretes para transmitir emociones a través de la expresión facial es un factor determinante en la percepción del público sobre la calidad de la interpretación.

La importancia de la expresión facial en el ámbito musical ha sido destacada por numerosos artistas. Por ejemplo, la famosa soprano Jessye Norman afirmaba que "el rostro es un instrumento más en la interpretación musical. La capacidad de transmitir emociones a través de la expresión facial es fundamental para conectar con el público y hacer que la música cobre vida" (Vila, 2019).

Además, la expresión facial también es fundamental en la ópera y la música coral, donde los movimientos faciales y la interpretación escénica son esenciales para la narración de la historia y la creación de personajes creíbles. Según los estudios de Davidson (2014), la expresión facial en la ópera es un elemento esencial para la creación de personajes más completos y creíbles, y contribuye a la percepción del espectador sobre la calidad de la obra.

Gesto. El gesto es una forma de comunicación no verbal que utiliza los movimientos corporales para transmitir información. Esta forma de comunicación se utiliza en diferentes contextos. Según los estudios de Kendon (2004), el gesto se define como "una acción física que tiene la función de comunicar información al interactuar con otros". El gesto puede ser utilizado tanto de manera intencional como no intencional, y puede transmitir información sobre emociones, actitudes y estados mentales.

El gesto en el ámbito musical se refiere a los movimientos corporales realizados por los intérpretes durante la interpretación musical. Estos movimientos pueden ser tanto gestos técnicos relacionados con la ejecución instrumental como gestos expresivos destinados a transmitir emociones y sentimientos a través de la música.

Según los estudios de Juslin y Västfjäll (2008), el gesto es un elemento esencial en la comunicación emocional en la música. Los intérpretes utilizan el gesto para transmitir emociones al público, lo que contribuye a la percepción del espectador sobre la calidad de la interpretación.

El gesto también es fundamental en la dirección de orquesta, donde el director utiliza los gestos para guiar a los músicos y coordinar la interpretación de la obra. Según los estudios de Bergee y Zbikowski (2017), el gesto del director de orquesta es un elemento esencial en la interpretación musical, y su capacidad para comunicarse con los músicos a través del gesto es un factor determinante en la calidad de la interpretación.

Además, el gesto también se utiliza en la improvisación musical, donde los intérpretes utilizan los movimientos corporales para comunicarse entre sí y coordinar la interpretación de la música en tiempo real. Según los estudios de Leman y Naveda (2010), el gesto es un elemento fundamental en la improvisación musical, y los intérpretes utilizan los movimientos corporales para transmitir información musical y emocional a sus compañeros de improvisación.

Tipologías Del Gesto Musical Según Guzmán. Este autor afirma que Refsum Jensenius y otros proponen que el estudio del gesto en la interpretación musical puede ser abordado desde diferentes enfoques, los cuales ofrecen una manera distinta de categorizar los gestos musicales. Guzmán también destaca que un mismo gesto puede tener múltiples funciones dentro de una representación, lo que lo convierte en un fenómeno multifuncional.

El enfoque objetivo/biomecánico. La funcionalidad de los gestos en la representación musical y las diferentes formas en que se generan físicamente. Se distinguen cuatro tipos de gestos musicales:

1. **Gestos funcionales.** Son aquellos que se relacionan directamente con la producción del sonido y adquieren la categoría de gesto debido a la intención que

conlleva su realización, así como al hecho de que provienen de imágenes mentales previamente codificadas y esquematizadas. Los gestos destinados a producir el sonido son tan variados como los instrumentos musicales mismos y se relacionan con sus diferentes medios de producción sonora. Los gestos funcionales presentan dos características inherentes: la sincronización y la economía. La sincronización se refiere a su relación con elementos paramétricos de la obra musical, como la altura, ritmo, cambios de matices, registros, articulaciones, etcétera. La economía se refiere a que el movimiento busque la máxima eficacia y el menor desplazamiento posible para facilitar la velocidad, el control y la pulcritud en la ejecución. Este tipo de gestos puede presentar múltiples variantes debido a las diferencias biomecánicas, físicas y psicológicas de cada intérprete, así como de las características particulares de cada instrumento.

Figura 3

Gesto funcional del oboísta Heinz Holliger



Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=sgSifK2L-HI>.

2. **Gestos acompañantes.** Son movimientos que no ayudan ni intervienen de manera alguna en la producción del sonido, pero siguen sus características. Pueden ser voluntarios o no y se consideran gestos porque, al hacer parte de la representación, son sujetos de ser significados por el receptor. Algunos ejemplos

de este tipo de gestos son llevar el pulso musical con el pie, seguir o imitar las intervenciones de los demás instrumentistas en las pausas, etcétera.

Figura 4

Gesto acompañante de Leonard Bernstein, quien sigue el sonido con una suerte de baile



Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=422-yb8TXj8>

3. **Gestos comunicativos.** Son movimientos con la intención de transmitir un significado o mensaje, ya sea al público o a los demás participantes de la interpretación. Este tipo de gestos permite la comunicación entre los participantes de una interpretación musical o del acto de comunicar algo muy preciso y directo al público receptor. También pueden permitir al receptor conjeturar acerca de las emociones o sensaciones que está experimentando el intérprete en el momento.

Figura 5

Gesto comunicativo del director Daniel Barenboim



Imagen tomada de: ¿En qué se parecen un profesor y un director de orquesta? Ayuda al Estudiante por Carlos Arroyo, 2013. <https://blogs.elpais.com/ayuda-al-estudiante/2013/02/en-que-se-parecen-un-profesor-y-un-director-de-orquesta.html>

4. **Gestos miméticos.** Es un tipo recurrente de gesto en la interpretación musical. La categorización de los gestos miméticos incluye la emulación de sonidos imaginados, el parecido con el patrón de esfuerzo dinámico requerido para producir sonido, y los gestos intencionales o no intencionales que dan a los intérpretes la apariencia de lo que están pensando o sintiendo.

Figura 6

Glenn Gould realiza el gesto mimético de imitar subvocalmente sonidos imaginados



Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=g7LWANJFHEs>

El enfoque subjetivo/fenomenológico. Se enfoca en la percepción del gesto como una experiencia fenoménica prerracional y cómo la coarticulación de varios gestos permite la construcción de significado. La tipología propuesta por Hatten se ajusta bien a este enfoque, ya que distingue entre gestos tipo y casos y sugiere que los gestos tipo se desglosan en muchos gestos caso a través de adaptaciones estratégicas. El intérprete adquiere *gestos tipo* como parte de su conocimiento estilístico y genera *gestos caso* para resolver situaciones singulares, lo que es esencial para su competencia interpretativa. A través de una experiencia sensible del objeto musical de su interpretación, el intérprete desarrolla un idiolecto gestual propio que le permite profundizar en los sutiles matices tanto de la expresión musical como de su percepción.

El enfoque comunicativo/funcional. Se enfoca en la relación entre el gesto y el significado que representa, y revisa los diferentes tipos de vínculos que establecen los gestos con los objetos que están representando a través de la trilogía peirceana del signo: ícono, índice y símbolo. Este enfoque no excluye los otros enfoques mencionados anteriormente, y señala que un gesto puede ser estudiado desde varios enfoques a la vez y puede ser clasificado en diversas categorías simultáneamente. El gesto es considerado como una unidad sintética de significado emergente en la interpretación musical.

4.2.3 Música Dramática

La música dramática es un género musical vocal que se caracteriza por estar teatralizado en donde los cantantes deben representar un papel por medio de la actuación y el canto. Según Scholes (1964) “Se considera el año 1600 como la fecha exacta en que se comenzó a poner en música piezas teatrales”. (p.919) No obstante, mucho antes de esta fecha ya se estaba buscando combinar elementos de la música con el teatro y se dieron las primeras aproximaciones de este género musical.

Oratorio. El oratorio se originó en la Italia del siglo XVI, como una alternativa religiosa a la ópera, que en ese momento estaba siendo criticada por su naturaleza profana. Su propósito era “ilustrar las lecciones bíblicas” (Jaramillo, 2008, p. 100).

Según Wilson (2005), el primer oratorio del que se tiene registro es *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*, de Emilio de Cavalieri, estrenado en Roma en 1600. A partir de este momento, el oratorio se consolidó como un género independiente y se desarrolló en distintos países de Europa.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2006) afirman que el nombre es “derivado de la palabra italiana oratorio, o sala de oraciones, en la que ciertas sociedades se reunían para la contemplación, escuchar sermones o cantar laudas y otras canciones devocionales”. (p. 419)

A pesar de que el oratorio se desarrolló en un principio como una forma de expresión musical religiosa, hubo un momento en el que se produjo un cambio y se comenzaron a utilizar temas profanos en lugar de temas religiosos.

Según Watanabe (2013), el oratorio religioso comenzó a declinar en popularidad durante el siglo XVIII, en parte debido a la Ilustración y a la creciente importancia que se le dio a la razón y la ciencia. La influencia de la Ilustración se hizo evidente en la música y se comenzaron a explorar nuevos temas en el oratorio, alejándose de la temática religiosa tradicional.

Estructura del oratorio. Una de las principales características del oratorio es su estructura, que se divide en partes o secciones. Estas secciones se componen de arias, coros y recitativos, y a menudo incluyen pasajes instrumentales. Según Sadie (2006), la estructura del oratorio consta de las siguientes partes:

1. Obertura: Es la introducción musical que precede al comienzo del relato.
2. Números solistas: Son piezas vocales que son interpretadas por uno o varios solistas.
3. Coros: Son piezas vocales que son interpretadas por un coro.
4. Recitativos: Son piezas vocales que se caracterizan por un canto hablado, utilizado para avanzar la trama de la historia.

5. Arias: Son piezas vocales que expresan los sentimientos y emociones de los personajes de la historia.
6. Dúos, tríos y cuartetos: Son piezas vocales interpretadas por dos, tres o cuatro voces.
7. Finale: Es la parte final del oratorio, en la que se resuelve la trama de la historia y se alcanza la conclusión.

Semele. Cuando Handel compuso Semele estaba bajo el reinado de Jorge II, quien ascendió al trono en 1727. Durante este momento, Handel se encontraba en un contexto social complejo. Como inmigrante, Handel quería demostrar su lealtad al país que lo acogió, así como su fidelidad a su propia herencia. Esto se refleja en la música de la ópera Semele, que combina elementos típicos de la ópera italiana con el estilo de la ópera inglesa. El resultado es una obra inusual que captura la dualidad cultural de Handel.

Es un oratorio profano en tres actos de George Frideric Handel y su libreto es del dramaturgo y poeta inglés William Congreve. Está basado en el mito griego homónimo. El estreno tuvo lugar el 10 de febrero de 1744 en el *Covent Garden* de Londres.

Según Damais, este año es uno de “los momentos más ricos de creación y los más sombríos para la vida de Handel.” (1976, p. 73)

Este oratorio al ser profano no recibió una buena acogida por parte del público, lo que genera en Handel desasosiego haciendo que este pause sus conciertos.

El oratorio narra el siguiente mito:

“La bella y mortal Semele es seducida por Júpiter bajo apariencia humana.

Juno, cegada por los celos, hace creer a Semele que Júpiter le miente, pues es un humano y no un dios.

La muchacha, para comprobar tal afirmación, obliga a Júpiter a presentarse ante ella tal y como es, es decir, como el padre de todos los dioses.

Naturalmente, cuando esto ocurre, Semele queda desintegrada ante el poder infinito del dios del rayo.”

A continuación, se puede observar una tabla con los personajes principales de este oratorio:

Tabla 1

Personajes de la obra

Personaje	Descripción	Voz
Júpiter	Rey del Olimpo	Tenor
Juno	Esposa de Júpiter	Contralto
Semele	Bella muchacha, amante de Júpiter	Soprano
Ino	Hermana de Semele	Contralto
Iris	Madre de Semele e Ino	Soprano
Cadmo	Padre de Semele e Ino	Tenor
Athamas	Príncipe de Beocia	Contratenor
Somnus	Dios del Sueño	Bajo

Aria. Durante la época de la música clásica occidental, el aria era “el medio de exhibición vocal” (Scholes, 1964, p. 922). Ésta es una composición para una sola voz que hace parte de la cantata, la ópera y el oratorio y que suele tener acompañamiento instrumental.

El aria usualmente tenía una estructura que constaba de parte A, luego una parte B y finalmente de una repetición de la parte A.

El aria se puede clasificar en diversos tipos. Algunos de ellos era el *aria cantábile*, el *aria di bravura* y el *aria parlante*. Debido a que el principal objetivo de las arias era que el cantante se luciera, no podía haber dos arias seguidas del mismo tipo.

Aria da Capo. Este tipo de aria se desarrolló en la ópera barroca y se caracteriza por tener una estructura A-B-A. Esta estructura consiste en una primera sección, A, seguida de una sección contrastante, B, y finalmente una repetición de la sección A con variaciones.

El objetivo de este tipo de aria era permitir que el cantante pudiera mostrar su habilidad técnica y expresiva, así como también permitir que el compositor pudiera desarrollar su habilidad en la ornamentación y variación melódica.

En cuanto a la estructura musical del aria da capo, la sección A es generalmente en tonalidad principal y tiene una forma musical más simple. La sección B, en cambio, tiene una tonalidad y carácter contrastante, y se utiliza para crear tensión y variación. La sección final A es una repetición de la sección inicial, pero con variaciones y ornamentos agregados para demostrar la habilidad técnica del cantante.

Según Greene (2011), el aria da capo se convirtió en una parte integral de la ópera barroca y se utilizó para expresar los sentimientos y emociones de los personajes de la ópera.

4.2.4 La Música Barroca

El barroco fue un movimiento cultural y artístico que surgió en Europa. Según Don Michael Randel (2014) “el término corresponde al periodo aprox. 1600-1750”, lo que lo enmarca en el siglo XVI y principios del XVIII. El término barroco viene de la expresión “barrueco”, que hace alusión a una perla de forma irregular (Jaramillo, 2008)

Características estilísticas de la música barroca. Una de las principales características de la música barroca es el uso de la ornamentación, lo que significa la adición de notas adicionales y trinos a una melodía. Esta ornamentación se utilizaba para embellecer la música y para permitir que los músicos demostraran su habilidad técnica. Otro rasgo distintivo de la música barroca es la polifonía, en la que varias líneas melódicas se entrelazan para crear una textura musical compleja y rica.

Además, la música barroca se caracteriza por el uso de la improvisación, lo que significa que los músicos eran capaces de agregar sus propias variaciones y ornamentos a la

música que estaban interpretando. Esto permitía una mayor libertad y expresividad en la interpretación musical.

Según Montagu (2015), una de las características más notables de la música barroca es su complejidad. Las melodías son intrincadas y los arreglos son altamente ornamentados. Esta complejidad se debe en parte a la técnica de la polifonía, en la cual varias líneas melódicas se entrelazan para crear una sola pieza musical.

Además, la música barroca se caracteriza por la riqueza de su armonía. Los acordes son más complejos que en la música anterior, lo que permite una mayor variedad de emociones y estados de ánimo en la música. Como señala Williams (2019), "la música barroca es una música emocionalmente intensa que puede evocar una amplia gama de sentimientos, desde la alegría hasta la tristeza".

Otra característica distintiva de la música barroca es el uso de instrumentos como el clavecín y el violín. Según Harnoncourt (2018), estos instrumentos eran particularmente populares durante el período barroco debido a su capacidad para producir sonidos complejos y expresivos.

Finalmente, la ornamentación de las notas es una característica estilística clave de la música barroca. Según Butt (2016), la ornamentación era una técnica comúnmente utilizada en la música barroca para añadir interés y complejidad a las melodías.

Retorica musical. La retórica musical es un tema de gran importancia en la investigación musical, ya que aborda la habilidad de los compositores e intérpretes para persuadir o conmover a través de la música y sus elementos. Según Aristóteles, la retórica es "el arte de descubrir los medios de persuasión en cada caso en particular" (Aristóteles, 350 A.C.). Esta definición puede ser aplicada también a la retórica musical, en la que los músicos utilizan técnicas persuasivas para influir en las emociones y el pensamiento del público.

En el contexto de la música, la retórica se refiere a la capacidad del compositor o intérprete de música para comunicar emociones y sentimientos a través de su música. Como afirma la musicóloga Laura Tunbridge, "la música es un lenguaje no verbal que puede evocar y comunicar emociones de maneras que las palabras no pueden" (Tunbridge, 2010). Por lo tanto, la retórica musical se basa en la habilidad del compositor

o intérprete de música para comunicar emociones y sentimientos a través de su música, utilizando técnicas y recursos que han sido desarrollados a lo largo de la historia de la música.

En la música clásica, la retórica musical se desarrolló a lo largo del Renacimiento y el Barroco, y se basaba en la imitación de la retórica verbal. Según el musicólogo Robert Toft, “la retórica musical se basa en la imitación de los principios de la retórica verbal, que implican la utilización de diferentes recursos para evocar diferentes emociones en el público” (Toft, 2003). Entre estos recursos se incluyen la utilización de ritmos y melodías específicas, el uso de la dinámica y el timbre para enfatizar ciertas partes de la obra musical, y la utilización de la estructura para crear un discurso musical coherente.

En la música contemporánea, la retórica musical sigue siendo un aspecto importante en la composición y el análisis musical. Según el musicólogo James Hepokoski, “la retórica musical es una parte fundamental de la forma en que escuchamos y entendemos la música contemporánea” (Hepokoski, 2006). En la música contemporánea, los compositores utilizan técnicas de retórica musical para crear obras que evocan emociones específicas y que son capaces de comunicar ideas complejas a través de la música.

Como afirma el musicólogo Joseph Kerman, “la retórica musical es una parte integral de la experiencia musical, y su estudio es esencial para entender cómo la música puede evocar emociones y sentimientos en el público” (Kerman, 1985).

Teoría de los Afectos. La teoría de los afectos, también conocida como la teoría de las pasiones, fue una teoría de la música desarrollada en la Europa del siglo XVII que se centraba en la capacidad de la música para afectar las emociones y los estados de ánimo de los oyentes. Según esta teoría, la música podía inducir en los oyentes diferentes emociones y estados de ánimo, que se conocían como “afectos”.

La teoría de los afectos se basaba en la idea de que la música tenía un efecto directo en el cuerpo y la mente de los oyentes. Por lo tanto, se creía que la música podía ser utilizada para influir en las emociones y los estados de ánimo de las personas. Los diferentes afectos se asociaban con diferentes tipos de música, y se creía que los compositores podían utilizar la teoría de los afectos para crear obras musicales que evocaran emociones específicas en los oyentes.

La teoría de los afectos fue desarrollada por músicos y teóricos musicales de la época barroca, como Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz y Johann Adolf Hasse. Estos músicos creían que la música podía ser utilizada para expresar una amplia variedad de emociones y sentimientos, desde la alegría y la felicidad hasta la tristeza y la melancolía.

En la práctica musical, la teoría de los afectos se manifestaba en la utilización de diferentes técnicas y recursos musicales para evocar diferentes emociones en los oyentes. Por ejemplo, la música rápida y alegre se asociaba con emociones como la alegría y la felicidad, mientras que la música lenta y suave se asociaba con emociones como la tristeza y la melancolía.

A continuación, se presenta un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad según M. A. Charpentier (*Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de l'Accompagnement*, 1670), Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) y Jean Philippe Rameau (*Traité de l'Harmonie*, 1722):

Tabla 2

Cualidades afectivas de las tonalidades

	Charpentier	Mattheson	Rameau
Do mayor	Alegre, guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
Do menor	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa	Ternura, lamentación, tristeza
Re mayor	Gozo, enfado, beligerancia, animación escándalo	Terquedad, agudeza,	Avivado, regocijante
Re menor	Solemne, devoto, religioso	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	dulzura, tristeza
Mi bemol mayor	Cruel, duro	Patetismo, serenidad, reflexión, lastimoso	

Mi bemol menor	Horror, espanto		
Mi mayor	Enfado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas, alegres o grandilocuentes
Mi menor	Afeminado, amoroso, lacrimoso	Reflexión, profundidad	Dulzura, ternura, tristeza, expresa dolor
Fa mayor	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
Fa menor	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tristeza, relajación	Ternura, lamento deprimente
Fa# menor		Tristeza profunda, soledad, languidez	
Sol mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
Sol menor	Severo, magnificente	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternuras templadas	Ternura, dulzura
La mayor	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
La menor	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
Si,, mayor	Magnificente, jovial	Diversión, alarde	Tormenta rabia
Si,, menor	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes

Si mayor	Duro, lacrimoso	
Si menor	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, cambia de humor constantemente

Tomado de: Música y retórica en el barroco de López Cano, 2000. México: Unam.

4.2.5 George Frideric Handel

Fue un compositor alemán, considerado como “uno de los más grandes compositores de la primera mitad del siglo XVIII, y también de la música de todos los tiempos.” (Damais, 1976)

George Frideric Handel nació el 23 de febrero de 1685 en la ciudad de Halle en Alemania. Desde muy pequeño demostró interés por la música, Damais (1976) asegura que, durante las noches, este se levantaba para ir a tocar un clave que se encontraba abandonado en su granero. Sin embargo, su padre no consideraba que esta fuera una profesión de confianza por lo que intentó encaminarlo en el derecho, no obstante, pese a los esfuerzos de su padre, Handel persistió en la música.

Las primeras composiciones de Handel son del año 1696, cuando este tenía once años. Durante toda su vida Handel viajó en numerosas ocasiones. En 1703 se dirigió a Hamburgo, donde se nutrió musicalmente de la música francesa.

Tres años después, en 1706 Handel parte de Hamburgo y parte hacia Italia impulsado por el príncipe Gastón de Medicis, a quien habría conocido un año antes. Por ese entonces Italia había prohibido la ópera, generando un auge de la música religiosa e instrumental, lo que llevo a Handel a componer música de este tipo. Durante los años que estuvo en Italia, Handel se consagro “como una de las más grandes figuras internacionales de su tiempo” Damais (1976, p. 40)

En 1710 Handel regresa a Alemania y luego, nuevamente ese año se dirige a Londres. Tiempo después, Handel regresa a Alemania.

Para el año de 1712 Handel nuevamente viaja a Londres, lugar en el que finalmente se establece.

Todos estos viajes y asentamientos en diferentes lugares lo fortalecieron musicalmente.

En el año 1750 Handel sufre un accidente durante uno de sus viajes. A principios de 1751 sufre de inicios de ceguera. Posteriormente, en 1753 pierde totalmente la vista.

Su último año de vida es en 1759, muere a los setenta y cuatro años.

4.2.6 Análisis Musical

El análisis musical es una disciplina que se encarga de estudiar y describir la estructura, forma, armonía, ritmo y otras características de la música. Es una herramienta fundamental para comprender la música y apreciarla de una manera más profunda.

El análisis musical se divide en diferentes categorías, cada una de las cuales se enfoca en un aspecto específico de la música. El análisis estructural se enfoca en la organización de las secciones y frases musicales, mientras que el análisis armónico se enfoca en los acordes y la armonía. El análisis melódico se enfoca en la melodía y el análisis rítmico se enfoca en el ritmo y la métrica.

Según Carl Dahlhaus (1989), el análisis musical es un proceso en el que se examinan los elementos constituyentes de la música con el objetivo de comprender su significado y función en el contexto en el que se encuentra. En este sentido, el análisis musical se considera una herramienta útil para entender la música y su relación con la cultura y la sociedad.

Análisis musical Desde una perspectiva semiótica. En su artículo "*Functional Analysis of Music*", el musicólogo estadounidense Charles Seeger propone una metodología para analizar la música basada en la teoría semiótica. Según Seeger, la música tiene una función comunicativa, y su análisis debe enfocarse en cómo los elementos musicales se combinan para crear significados y mensajes.

Seeger sostiene que la música no debe ser analizada simplemente como una estructura formal, sino como un sistema de signos y símbolos que transmite significados y

emociones. Para ello, propone la identificación de las funciones musicales a través de la observación de cómo los elementos musicales interactúan entre sí para crear significado.

En su artículo "*A Functional Analysis of Music*", el musicólogo estadounidense Charles Seeger argumenta que la música puede ser analizada en términos de su función social y cultural en lugar de su estructura formal o estética. Según Seeger, "la música es un medio para lograr ciertos efectos sociales, culturales o psicológicos y se puede analizar en términos de estas funciones" (Seeger, 1960, p. 5).

Seeger propone que la música debe ser analizada en términos de su relación con la sociedad y la cultura en la que se produce y se escucha. Para Seeger, la música no es solo un arte aislado, sino que está estrechamente vinculada con la sociedad y la cultura que la rodea. Según Seeger, "el significado de la música está determinado en gran medida por su función dentro de la sociedad y la cultura" (Seeger, 1960, p. 10).

Por otro lado, en su libro "*Music and Discourse*", el semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez propone una teoría sobre la relación entre la música y el discurso. Según Nattiez, la música es un discurso que puede ser analizado y comprendido de la misma manera que se analiza y se comprende el lenguaje hablado (Nattiez, 1990).

Nattiez argumenta que la música es un sistema de signos y símbolos que se organizan en estructuras y formas específicas para transmitir significados y emociones. Estos significados y emociones se construyen a través de la relación entre la música y su contexto cultural, así como a través de la experiencia subjetiva del oyente (Nattiez, 1990).

Para Nattiez, la música no es simplemente un conjunto de sonidos agradables, sino que tiene una estructura y una gramática específicas que permiten que los oyentes la interpreten de ciertas maneras. Por lo tanto, Nattiez propone que la música debe ser analizada de manera similar a como se analiza el lenguaje hablado, es decir, estudiando su gramática, sintaxis y semántica (Nattiez, 1990).

Además, Nattiez destaca la importancia del análisis de la relación entre la música y el contexto cultural en el que se produce. Él sostiene que la música está estrechamente ligada a la cultura y la sociedad en la que se produce, y que la comprensión de esta relación es crucial para entender la música en su totalidad (Nattiez, 1990).

5. Metodología

5.1. Enfoque de Investigación

La presente investigación, se abordó desde un enfoque cualitativo ya que el objetivo principal de la investigación era comprender y analizar el significado subjetivo y complejo del aria "*Where'er You Walk*" de George F. Handel desde la perspectiva de la semiótica musical.

Según Creswell (2013, p. 4), el enfoque cualitativo es especialmente útil para explorar fenómenos complejos que no se pueden medir de manera cuantitativa, como las experiencias subjetivas de las personas, las relaciones sociales y las dinámicas culturales. Por lo tanto, el enfoque cualitativo es esencial para esta investigación, ya que permite explorar en profundidad los elementos y signos que componen la pieza musical, así como los contextos culturales e históricos que influyen en su creación y recepción.

Durante la investigación se utilizó el método inductivo porque se buscaba construir una interpretación y comprensión del aria basada en la observación detallada de sus elementos musicales y simbólicos. El método inductivo permitió descubrir patrones y relaciones a partir de la información recopilada.

En cuanto al diseño, se utilizó el fenomenológico. Este enfoque busca comprender cómo las personas experimentan y dan sentido a un fenómeno en particular.

Esta investigación es de modalidad Lecture Recital, una modalidad en la que se combina la presentación en vivo de una obra musical con la exposición de los comentarios y descubrimientos de la investigación.

5.1.2 Línea de la Investigación

El Conservatorio del Tolima tiene estipuladas unas líneas y sublíneas de investigación según el Acuerdo No. 05 de 2015 del Consejo Académico del Conservatorio del Tolima. Teniendo en cuenta lo establecido en dicho acuerdo, la presente investigación se clasifica en la línea de investigación institucional llamada historia y teoría de la música, dentro de la cual se encuentra la sublínea semiótica musical. Esta sublínea aborda los elementos estructurales desde una perspectiva estética e interpretativa.

5.2 Etapas de la Investigación

5.2.1 Etapa de Diseño

En esta etapa, se define el problema a resolver y se planifica cómo se abordará la investigación. Se establecen los objetivos y las hipótesis de la investigación y se define la metodología que se utilizará para recolectar y analizar los datos. También se determinan los recursos necesarios para llevar a cabo la investigación.

Tabla 3

Actividades de la etapa de diseño

Actividades	Descripción
Formulación de la idea de investigación	Se identifica y se formula una idea de investigación.
Planteamiento inicial del problema de investigación	Se establece el objetivo principal de la investigación y se formula la pregunta de investigación
Revisión de literatura	Se realiza una revisión exhaustiva de la literatura existente sobre el tema. Esto implica buscar artículos, libros y otros recursos relevantes que puedan ayudar a establecer un marco teórico sólido para la investigación.
Construcción del marco referencial	Se construye el marco teórico y conceptual que guiará la investigación. Se busca identificar y analizar los trabajos previos que se han realizado sobre el tema, así como las teorías y conceptos que son relevantes para la investigación.
Diseño metodológico de la investigación	Se establece la metodología que se utilizará para llevar a cabo la investigación, incluyendo los procedimientos y técnicas de recolección de datos que se emplearán.

5.2.2 Etapa de desarrollo

En esta etapa, se implementa el diseño propuesto en la etapa anterior. Se recolectan los datos y se analizan según la metodología definida.

Tabla 4

Actividades de la etapa de desarrollo

Actividades	Descripción
Análisis de la obra	Se analiza la partitura de " <i>Where'er You Walk</i> " de George F. Handel. Se pueden considerar aspectos como la tonalidad, la estructura, el ritmo, la armonía, el timbre y otros elementos relevantes de la música.
Análisis semiótico	Se aplica la teoría semiótica a la partitura de Handel. Esto implica identificar los signos musicales utilizados en la pieza y analizar cómo se relacionan entre sí para crear significado. También se pueden considerar aspectos como la relación entre la música y el texto de la canción.
Trabajo de campo	Se realiza la recolección de datos en a través de entrevistas.

5.2.3 Etapa de validación

En esta etapa, se evalúa si los resultados cumplen con los objetivos establecidos en la etapa de diseño. Se realiza una evaluación final de la investigación y se presentan las conclusiones basadas en los resultados obtenidos.

Tabla 5

Actividades de la etapa de validación

Actividades	Descripción
--------------------	--------------------

Sistematización de datos	Los datos obtenidos son organizados y clasificados en una base de datos o software específico para su análisis.
Organización e interpretación de datos	Se analizan los datos recolectados y se interpretan los resultados. Es importante aplicar las técnicas estadísticas adecuadas para obtener conclusiones válidas.
Propuesta interpretativa	Se elabora una propuesta interpretativa de la pieza basada en el análisis semiótico. Esto implica explicar cómo se relacionan los signos musicales para crear significado en la pieza y cómo esto se relaciona con la interpretación de la misma.
Conclusiones	Se resumen las principales conclusiones de la investigación y se proponen recomendaciones para futuras investigaciones sobre el tema.
Documentación y producto final	Se presenta el informe final de la investigación

5.3 Herramientas

5.3.1 Análisis de contenido

Esta es una técnica en la que se debe interpretar un dato o documento de manera sistémica. Para Abela (2002) “se trata de una técnica que combina intrínsecamente, y de ahí su complejidad, la observación y producción de los datos, y la interpretación o análisis de los datos.” (p. 2)

5.3.2 Investigación documental

Es una técnica de investigación “que se encarga de recolectar, recopilar y seleccionar información de las lecturas de documentos, revistas, libros, grabaciones, filmaciones, periódicos, artículos resultados de investigaciones, memorias de eventos, entre otros.” (Reyes y Carmona, 2020, p. 1)

5.3.3 Encuesta

La encuesta es una técnica de recolección de datos que consiste en la aplicación de un cuestionario estandarizado a una muestra representativa de la población objetivo. Según Creswell (2014), la encuesta es una técnica que permite recopilar datos de una muestra de la población a partir de la administración de un cuestionario estructurado y estandarizado. Esta técnica puede aplicarse tanto en investigaciones cuantitativas como cualitativas, y permite obtener información de manera rápida y relativamente económica.

La encuesta es especialmente útil para la investigación social, ya que permite obtener información sobre actitudes, opiniones y creencias de los individuos, así como sobre su comportamiento y características demográficas. Según Neuman (2014), la encuesta es una herramienta útil para medir variables que no pueden ser observadas directamente.

A continuación, se presenta el formato de encuesta utilizado en esta investigación:

Encuesta dirigida a estudiantes de maestro en música con énfasis en canto lírico del Conservatorio del Tolima.

Introducción

La semiótica musical es una disciplina que se encarga de estudiar los signos y símbolos que se utilizan en la música para transmitir significados e ideas. De esta forma, la semiótica musical nos permite analizar y comprender cómo la música comunica emociones, sentimientos y conceptos a través de elementos como la melodía, el ritmo, la armonía y el timbre. La semiótica musical permite entender y explicar cómo la música puede ser interpretada y percibida de diferentes maneras.

Preguntas

1.- Antes de esta encuesta, ¿Tenía conocimientos previos sobre la semiótica musical?

- Sí
- No

2.- ¿Cree que la semiótica musical es importante para la interpretación musical?

- Sí
- No
- No lo sé

3.- ¿Ha escuchado antes el aria "*Where'er You Walk*" de George F. Haendel?

- Sí
- No

4.- ¿Qué papel cree que juega la semiótica musical en la interpretación musical?

- Es muy importante
- Es importante, pero no esencial
- No es importante

5.- ¿Qué elementos musicales cree que son más importantes en la interpretación?
(Marque con una cruz las que considere)

- Técnica vocal
- Expresión emocional
- Dinámica
- Articulación
- Otro (por favor, especifique) _____

6.- ¿Cree que la expresión musical es más importante que la técnica vocal en la interpretación de una obra?

- Sí
- No
- No lo sé

7.- ¿Cree que la interpretación musical puede influir en la percepción de la obra por parte del público?

- Sí
- No
- No lo sé

8.- ¿Cree que la interpretación musical debe ser fiel a la partitura original o debe permitir cierta flexibilidad interpretativa?

- Debe ser fiel a la partitura original
- Puede permitir cierta flexibilidad interpretativa
- Depende del contexto y la intención del interprete
- No lo sé

9.- ¿Qué tanta importancia cree que tiene conocer el contexto histórico y cultural en el que se creó la obra para realizar una interpretación musical?

- Bastante importante
- Poco importante
- Nada importante

10.- ¿Considera que el conocimiento de la semiótica musical puede ser beneficioso para la formación y el desempeño de un cantante lírico?

- Debe ser fiel a la partitura original
- Puede permitir cierta flexibilidad interpretativa
- Depende del contexto y la intención del interprete

Muchas gracias por su amabilidad y por el tiempo dedicado a contestar esta encuesta

5.3.4 Entrevista

Taylor S.J y Bogdan R. (1984) definen la entrevista como “reiterados encuentros, cara a cara, entre el investigador y los informantes, encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (p. 99). Esta es una herramienta que ayuda a adquirir conocimientos sobre la percepción y significación que le dan los entrevistados a diferentes interpretaciones musicales.

Las entrevistas se pueden realizar de muchas maneras diferentes y se pueden clasificar en diferentes categorías según sus características.

Según Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2016):

Existen tres tipos de entrevistas: estructuradas, semiestructuradas y no estructuradas o abiertas. En las entrevistas estructuradas, el entrevistador sigue una guía de preguntas específicas y se limita a éstas en el orden prescrito por el

instrumento. Por otro lado, en las entrevistas semiestructuradas, el entrevistador utiliza una guía de temas o preguntas y tiene la posibilidad de hacer preguntas adicionales para obtener mayor información o aclarar conceptos. Finalmente, las entrevistas abiertas se basan en una guía general de contenido y el entrevistador tiene completa flexibilidad para manejarla. (p. 403)

Tipos de Preguntas en las Entrevistas Cualitativas. Mertens (2010, como se citó en Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P., 2016) clasifica las preguntas en seis tipos. Esta clasificación se puede definir y ejemplificar en la tabla 5.

Tabla 6

Tipología de las preguntas

Tipo	Características	Ejemplos
De opinión	Son aquellas preguntas que buscan conocer la perspectiva, valoración o juicio personal de la persona entrevistada sobre un tema en particular.	¿Cuál es tu opinión sobre la fusión de diferentes géneros musicales en una canción?
De expresión de sentimientos	Estas preguntas buscan conocer los sentimientos, emociones o estados de ánimo de la persona entrevistada.	¿Cómo te sientes cuando interpretas una canción que te llega al corazón?
De conocimientos	Son preguntas que buscan conocer el nivel de conocimiento, habilidades o experiencia de la persona entrevistada en un área determinada.	¿Podrías explicar la estructura típica de una forma sonata?

Sensitivas (relativas a los sentidos)	Estas preguntas buscan conocer los sentidos de la persona entrevistada, como el gusto, el olfato, la vista, el tacto o el oído.	¿qué género de música le gusta escuchar más cuando se encuentra estresado?
---------------------------------------	---	--

De antecedentes	Estas preguntas buscan conocer la trayectoria laboral, educativa o personal de la persona entrevistada.	¿cuánto tiempo participó en la orquesta?
-----------------	---	--

De simulación	Son preguntas que buscan conocer cómo la persona entrevistada se desempeñaría en situaciones hipotéticas o escenarios específicos.	Si te encontraras en un escenario y un instrumento se desafina, ¿cómo solucionarías el problema sin interrumpir el espectáculo?
---------------	--	---

Con base en lo anterior, se decidió que la entrevista propicia para esta investigación es la semiestructurada. A continuación, se presentan los modelos de entrevistas usados en esta investigación, los cuales contienen preguntas de opinión y conocimiento:

Entrevista dirigida a cantantes profesionales

1. En su opinión, ¿Cómo describiría la estética de la música barroca?
2. ¿Qué aspectos considera que son los más característicos de la música barroca?
3. Desde su experiencia, ¿Qué es la retórica musical y como se usaba en la música barroca?
4. Podría decirme ¿Que ornamentos hacen parte del estilo barroco?
5. En su conocimiento como cantante, podría decirme ¿Qué tipos de aria existen y qué características tienen?

6. En su quehacer como músico profesional, ¿Cómo define y concibe usted la interpretación musical?
7. Desde su perspectiva como interprete, ¿Cuáles son los elementos más importantes para la interpretación de la música barroca?
8. ¿Qué aspectos considera que son claves para expresar o transmitir la idea del compositor durante la interpretación?
9. Como interprete, ¿Qué técnica o estrategia utiliza usted para transmitir expresión y emociones en la música?
10. Respecto a la música instrumental, ¿Qué elementos de esta considera que son capaces de comunicar algo más allá de las palabras?

5.4 Cronograma

Fases	Actividades	2022B					2023A				
		Ago	Sep	Oct	Nov	Dic	Ene	Feb	Mar	Abr	May
Diseño	Formulación de la idea de investigación										
	Planteamiento inicial del problema de investigación										
	Revisión de literatura										
	Construcción del marco referencial										
	Diseño metodológico de la investigación										
Desarrollo	Análisis de la obra										
	Análisis semiótico										
	Trabajo de campo										
Validación	Sistematización de datos										
	Organización e interpretación de datos										
	Propuesta interpretativa										
	Conclusiones										
	Documentación y producto final										

6. Informe

6.1 Selección de la Obra

La elección del aria "*Where'er You Walk*" de George F. Handel para ser analizada desde la semiótica musical se basa en varios factores. Uno de ellos es que George Frideric Handel es uno de los compositores más importantes de la historia de la música universal, y la obra en cuestión es una de las obras más populares de su repertorio vocal.

Además, el hecho de que los compositores del barroco tenían un gran interés en evocar sentimientos o "pasiones" en los oyentes a través de la retórica musical es otra razón por la cual esta obra es adecuada para ser analizada desde la perspectiva de la semiótica musical. Desde la melodía y armonía hasta el texto, cada elemento de la pieza puede ser examinado y explorado en profundidad para comprender su significado y función expresiva dentro de la obra.

6.2 Análisis de encuestas y entrevistas

6.2.1. Análisis y aportes de la encuesta

El objetivo de esta encuesta fue conocer el grado de conocimiento que los estudiantes de canto lírico tienen acerca de la semiótica musical y su percepción acerca de su importancia en la interpretación musical. Se llevó a cabo una encuesta en línea a once estudiantes de canto lírico de diferentes semestres del Conservatorio del Tolima. La encuesta constó de diez preguntas relacionadas con la semiótica musical y su importancia en la interpretación musical. Las preguntas incluyeron opciones múltiples y preguntas cerradas.

Los resultados obtenidos de la encuesta indican que el 70% de los estudiantes encuestados no tenían conocimientos previos sobre la semiótica musical antes de realizar la encuesta. Sin embargo, el 100% de los estudiantes encuestados consideró que la semiótica musical es importante para la interpretación musical. Además, el 80% de los estudiantes encuestados había escuchado previamente el aria "*Where'er You Walk*" de George F. Handel, y de estos estudiantes, el 60% expresó que les pareció una obra interesante y emocionante.

En cuanto a la percepción acerca del papel que juega la semiótica musical en la interpretación musical, el 90% de los estudiantes encuestados consideró que la semiótica musical es muy importante o importante, pero no esencial. En cuanto a los elementos musicales más importantes en la interpretación, el 100% de los estudiantes encuestados consideró que la técnica vocal y la expresión emocional son los elementos más importantes. Además, el 80% de los estudiantes encuestados consideró que la expresión musical es más importante que la técnica vocal en la interpretación de una obra.

En cuanto a la influencia de la interpretación musical en la percepción de la obra por parte del público, el 100% de los estudiantes encuestados consideró que la interpretación musical puede influir en la percepción de la obra por parte del público. En cuanto a si la interpretación musical debe ser fiel a la partitura original o permitir cierta flexibilidad interpretativa, el 60% de los estudiantes encuestados consideró que debe permitir cierta flexibilidad interpretativa.

Por último, en cuanto a la importancia del conocimiento del contexto histórico y cultural en el que se creó la obra para realizar una interpretación musical, el 80% de los estudiantes encuestados consideró que es bastante importante. En cuanto a si el conocimiento de la semiótica musical puede ser beneficioso para la formación y el desempeño de un cantante lírico, el 100% de los estudiantes encuestados consideró que puede ser beneficioso.

6.2.2. Aportes de las entrevistas

Se entrevistó a cantantes profesionales. A través de una serie de preguntas, se buscó conocer su opinión y experiencia en cuanto a la estética, características, retórica musical, ornamentos, tipos de aria, interpretación, elementos clave para expresar la idea del compositor y la capacidad comunicativa de la música instrumental.

Aportes de la entrevista al maestro Carlos Godoy. La entrevista realizada proporcionó varios aportes importantes a la investigación. A continuación, se describen los principales hallazgos obtenidos:

En primer lugar, se discutió sobre la estética de la música barroca. El entrevistado describió la música barroca como altamente creativa en términos de interpretación,

similar al jazz en su flexibilidad. Destacó que cada presentación musical implicaba una forma única de creatividad, lo que permitía que la música barroca nunca se volviera monótona. En contraste, mencionó que el clasicismo tenía más reglas de interpretación y seguía una notación más rígida. Esta perspectiva resalta la importancia de la creatividad y la libertad interpretativa en la música barroca.

En cuanto a los aspectos característicos de la música barroca, se enfatizó la flexibilidad en la realización artística y la imposibilidad de replicar una interpretación exactamente igual a otra. Esta característica permitía una conexión más profunda con cada pieza musical y brindaba un valor añadido a las presentaciones en vivo. La capacidad de adaptar la interpretación según el estado de ánimo y las preferencias individuales proporcionaba un equilibrio único en cada performance.

En relación a la retórica musical en el contexto barroco, se destacó el poder de la palabra en la expresión de historias. La retórica se utilizaba para jugar con el lenguaje hablado y transmitir sensaciones y emociones contrastantes. El entrevistado mencionó la importancia de comprender y destacar las palabras clave en el texto de una canción para guiar la interpretación y generar una conexión más profunda con la historia que se está contando.

En cuanto a los ornamentos en el estilo barroco, se explicó que las frases musicales no se repetían exactamente igual. Se utilizaban diferentes dinámicas y ornamentaciones para realzar las palabras y darle vida a la música. Los retardos y los trinos eran ornamentaciones comunes utilizadas para resaltar las emociones y las intenciones expresadas en el texto.

En relación a los tipos de aria en la música barroca, se mencionaron las canciones y las arias que formaban parte de obras más amplias, como oratorios u óperas. También se mencionó la forma de la cantata, que constaba de un recitativo inicial, seguido de arias y danzas, y finalizaba con otra aria. Estos diferentes tipos de aria permitían una variedad de expresiones y emociones en la música barroca.

En términos de interpretación musical, el entrevistado enfatizó la importancia del conocimiento del texto para dar dirección a la interpretación. Comprender el significado y la intención detrás de las palabras permitía una interpretación más auténtica y fiel a la idea original del compositor.

Para expresar y transmitir la idea del compositor durante la interpretación, se resaltó la importancia de la relación entre el cantante y el compositor. El intérprete debía comprender y respetar la armonía y la relación entre la música y el texto, utilizando su voz y técnica vocal para transmitir las intenciones del compositor de manera efectiva. Se mencionó la importancia de equilibrar la técnica vocal con la expresividad emocional para lograr una interpretación auténtica y convincente.

En cuanto al aria específico "*Where'er You Walk*" de George F. Handel, se discutió su contexto y su significado dentro de la ópera "*Semele*". Se destacó que esta aria particular es un momento íntimo y emotivo en la ópera, donde el personaje principal expresa su amor y devoción hacia su amante. El entrevistado mencionó la importancia de transmitir la pasión y la ternura en la interpretación de esta aria, resaltando las palabras clave y utilizando ornamentaciones y dinámicas apropiadas para realzar el significado emocional del texto.

Aportes de la entrevista a la maestra Françoise Berdugo. La entrevista proporcionó varios aportes significativos a la investigación. A continuación, se resumen los puntos clave de la entrevista:

En primer lugar, se abordó la estética de la música barroca. La entrevistada describió la música barroca como un florecimiento de texturas, melodías ornamentadas y complejas, cargadas de virtuosismo, cromatismo y disonancias. Se destacó la importancia del contrapunto y el uso del dramatismo en la expresión de los afectos.

En cuanto a los aspectos más característicos de la música barroca, se mencionó el bajo continuo, las ornamentaciones y la improvisación como elementos clave.

La retórica musical en el contexto barroco se relacionó con la forma en que se gestionaban los sonidos para despertar emociones en la audiencia. Se hizo referencia a los discursos intensos acerca de los sentimientos y las emociones en el barroco, así como a la exploración filosófica de la época. La retórica musical se entendió como el uso adecuado de los sonidos para expresar sentimientos y dramatismo.

En cuanto a los ornamentos propios del estilo barroco, se mencionaron el trino, el mordente, la floritura, el *grupetto* y las coloraturas. Además, se destacó la importancia de las coloraturas como parte del virtuosismo vocal en el barroco.

Respecto a los tipos de aria y sus características, se mencionaron diferentes perspectivas. Desde el punto de vista de los géneros musicales, se habló del aria de capo, el aria de bravura, el aria bufa y el aria *cantabile*, entre otros. También se mencionó la influencia de los países y las escuelas de composición en la diversificación de los nombres y formas de las arias.

La entrevistada definió y concibió la interpretación musical como el resultado de un proceso en el que se adquieren conocimientos técnicos, contextuales y musicales para poder materializar una obra musical y compartirla con la audiencia. Se resaltó la importancia de dominar todos los aspectos de la obra para lograr una interpretación adecuada.

En relación con la interpretación de la música barroca, se enfatizó la importancia de entender el contexto de las obras, cómo los compositores expresaban diferentes sentimientos a través de la música, las dinámicas, las ornamentaciones y la conexión entre los aspectos técnicos y el contexto histórico.

Para expresar y transmitir la idea del compositor durante la interpretación, se destacó la importancia de conocer el contexto histórico de la obra, el texto y conectarlos con los aspectos musicales escritos. Además, se mencionó la importancia de imprimir un sello propio interpretativo sin alejarse de la fidelidad a la partitura.

6.3 Análisis semiótico musical del aria

Se llevó a cabo un análisis semiótico con el objetivo de explorar los significados presentes en esta obra musical específica. El primer paso en este análisis fue descomponer la pieza en sus componentes fundamentales: la melodía, la armonía y la letra. Luego, se examinó cómo estos elementos interactúan entre sí para crear un efecto emocional específico en el oyente. Esto permitió comprender la estructura básica de la obra y sus características estilísticas. El análisis semiótico reveló una serie de elementos y signos que contribuyen a la interpretación de "*Where'er You Walk*".

Análisis de la Melodía.

Esta es una melodía lírica y emotiva que se adapta perfectamente al texto poético de la pieza. La melodía está escrita en un estilo vocal italiano típico del período barroco, con frases largas y expresivas, y con un rango vocal moderado.

La melodía de la sección A comienza con una línea en el piano que presenta el tema principal de la pieza.

La sección A inicia con la frase “*where'er you walk, cool gales shall fan the glade*” durante los compases 2 y 3. Esta frase se divide en dos semi-frases. La primera inicia de manera ascendente por grados conjuntos y luego hace un pequeño descenso de medio tono. Luego, hay una pequeña pausa, la cual es seguida por la segunda semifrase que inicia una tercera menor más arriba de donde terminó la primer semifrase. Esta segunda semifrase es descendente. La frase culmina con una nota en figura de negra, como generando una sensación de suspensión o reposo, lo que acompaña muy bien al texto ya que esa figura tiene la palabra “glade”, que traduce frescura.

A través del análisis se identificó que todas las ya mencionadas palabras de poder que hacen parte de esta sección, eran con las que se concluían las melodías y, además, se evidenció que el ritmo que predominó para el uso de estas palabras fue el de notas largas y sostenidas, específicamente el de negra y blanca. Esto sugiere que el compositor buscaba transmitir un mensaje emocionalmente específico a través de la melodía, específicamente el de generar una sensación de reposo, de tranquilidad o calma.

Figura 7

The image shows a musical score for the lyrics "Where'er you walk, cool gales shall fan the glade; you sit, shall crowd in - to a shade;". The score is divided into three lines of music. The first line contains measures 2 and 3, with a box labeled '2' above the first measure and a box labeled '7' above the seventh measure. The second line contains measure 9, with a box labeled '9' above the first measure. The notes in measures 2, 3, and 9 are circled in orange. The lyrics are written below the notes: "Where 'er you walk, cool gales shall fan the glade; ou sit, shall crowd in - to a shade;" and "Where ér you walk, cool gales shall fan the glade;".

Durante el análisis musical también se realizó la técnica de contorno melódico propuesta por el teórico Jan LaRue, la cual consiste en trazar una línea que sigue el contorno de la melodía para de esta manera identificar los cambios de dirección y las notas sostenidas o prolongadas. Este análisis logró determinar los patrones y tendencias de la melodía, evidenciando que la mayoría de las frases que decían “*Shall crowd into a shade*” la

melodía, aunque podía ser de diferentes tipos, siempre terminaba de manera descendente, finalizando la frase en el F4 o G4, sin embargo, este patrón cambia la última vez que aparece esta frase, pues la melodía, aunque también desciende, esta vez finaliza en un registro más alto, acabando la frase en un Bb4.

Figura 8

Contorno Melódico

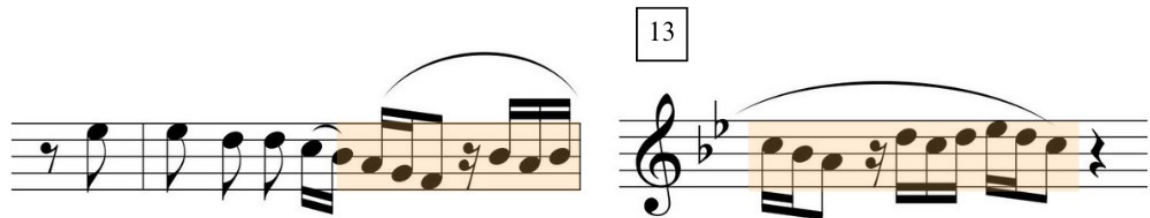
5 crowd in - to a shade, 7 shall crowd in - to ____ a shade;

15 shall crowd in - to ____ a shade

El anterior cambio mencionado en la apertura del registro es la consecuencia del crecimiento que se da compases antes. Al analizar la melodía en el compás 8, se puede notar que comienza a crecer en intensidad. La melodía, aunque no es completamente ascendente sino más bien ondulante, se mueve hacia arriba, creando una sensación de elevación y movimiento hacia adelante.

En el compás 13, con anacrusa se utilizan adornos para ampliar el registro de la melodía, lo que crea una sensación de expansión. El uso de estos adornos genera textura a la melodía, enriqueciendo la experiencia auditiva del oyente. Esta parte de la melodía al ser rítmica y fluida transmite una sensación de energía y es un reflejo de la pasión y veneración que siente Júpiter por Semele.

Figura 9




shall crowd in-to a shade,

Finalmente, en el compás 15 se llega al clímax de la sección. La melodía alcanza su punto más alto en intensidad y registro, creando una sensación de clímax emocional. Durante este clímax se está diciendo la palabra "shall", la cual dentro de la oración está funcionando como el sufijo "-ará" indicando la conjugación en tercera persona singular del futuro simple del verbo "hacer". La referencia a la naturaleza y la utilización de la palabra "shall" para expresar la certeza de un evento futuro añade un toque de poesía y romanticismo.

Figura 10

Clímax sección A



shall crowd in - to a shade

Después del clímax melódico, se puede observar un descenso gradual de la melodía que culmina la sección. Este descenso de la melodía puede transmitir un mensaje emocional de satisfacción y resolución después de la intensidad del clímax previo.

Los compases siguientes, 17, 18 y 19, son los del interludio, el cual separa la parte A de la B.

La melodía de la sección B está en una zona más aguda que la de la sección anterior. La primera frase contiene el texto "Where'er you tread, the blushing flow'rs shall rise" y su ritmo es igual que la primera frase de la sección A, lo que genera unidad y cohesión en la obra y en el discurso, ofreciendo una sensación de confianza y de familiaridad. Al

igual que en la sección anterior, las notas largas son las que contienen las palabras de poder. En el final de esta frase se produce un cromatismo en el F5 mientras se canta la palabra "rise". Este efecto cromático en la melodía se produce en un momento en el que se describe una imagen de flores que brotan y se elevan a medida que el personaje avanza, lo que sugiere un sentimiento de crecimiento y florecimiento.

La inclusión de un cromatismo en este momento de la melodía transmite una sensación de belleza y delicadeza. Al utilizar el cromatismo en esta palabra, se enfatiza la idea de elevación y se logra una sensación de ligereza, lo que genera un efecto emocional en el oyente que refleja la idea de un momento mágico y de ensueño.

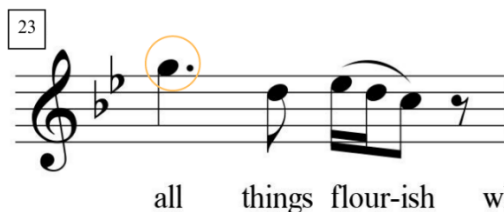
Figura 11



Durante el compás 23 se genera una modulación a la tonalidad de Do menor. Esta modulación se realiza utilizando un acorde común entre las dos tonalidades. En este mismo compás, en el primer tiempo se presenta el clímax de esta sección durante el cual la palabra "all" es pronunciada y se prolonga en una nota larga. Esta frase se puede interpretar como que Júpiter está haciendo hincapié en la admiración que siente por Semele y como una reafirmación que refuerza la idea que él tiene de que la presencia de Semele es capaz de transformar su entorno y hacer que todo florezca a su alrededor.

Figura 12

Clímax sección B



En los tres compases siguientes se presenta la frase “*where'er you turn your eyes*” la cual se repite con la misma melodía dos veces seguidas y luego, se vuelve a presentar, pero con una melodía diferente que es la que concluye la sección B. Cuando, la frase se repite con la misma melodía dos veces seguidas, se puede interpretar como una sensación de estabilidad y seguridad en la idea que se está expresando. Sin embargo, la tercera vez que se presenta la frase, lo que sugiere es un cierre o resolución musical y emocional. Esta reiteración al final de la obra puede tomarse como una afirmación, una reafirmación y una confirmación de lo que el personaje ha estado diciendo a lo largo de la sección y la obra en general.

En esta pieza, se puede observar una predominancia de melodías femeninas, lo que sugiere una intención del compositor de evocar una sensación de dulzura y gracia en el oyente.

Análisis de la Tonalidad y Armonía.

Esta aria es un aria da capo, la cual posee una forma ternaria A-B-A. Durante la sección A la tonalidad principal es Si bemol mayor, pero durante los compases 3 al 7, el compositor juega con la armonía y realiza una tonalización en la tonalidad de Fa mayor y luego continua en la tonalidad original. Esta sección Handel la termina en el compás 19 con una cadencia auténtica perfecta.

La tonalidad de esta sección de entrada nos indica que el carácter de la obra tiene que ver con sensaciones o sentimientos positivos. Esta obra se encuentra específicamente en la tonalidad de Si bemol mayor, la cual, según Charpentier en sus escritos sobre análisis de las cualidades afectivas de las tonalidades, sugiere que la cualidad afectiva de esta tonalidad es de magnificencia o jovialidad, mientras que para Mattheson es de diversión o alarde. Aunque ambos autores le otorgan una cualidad diferente, ambos están asociándola con un sentimiento positivo.

La sección B de la pieza es más corta que la A y es una sección de contraste armónico y emocional, que se mueve a través de una serie de modulaciones y progresiones armónicas más complejas. La sección B es más corta que la sección A y comienza con una tonalización en la tonalidad de Sol menor, que es la relativa menor de la tonalidad principal de la sección A y luego modula a la tonalidad de Do menor.

Para Charpentier, esta era una tonalidad que al igual que su relativa mayor, se asociaba con magnificencia; por otro lado, Mattheson la asociaba con la alegría y ternura, mientras que Rameau, la asoció también con la ternura y la dulzura. Luego, en el compás 23 Handel hace una modulación a Do menor. Esta tonalidad Mattheson la asociaba con la dulzura desbordante y Rameau la asociaba con la regocijante ternura.

Análisis del Tempo.

Al dar un primer vistazo a la partitura del aria, observamos la palabra “Largo”, la cual significa “Muy lento”. Esto nos está indicando el tiempo en el que se debe interpretar la obra, pero también nos indica el carácter que posee. Al compositor indicarnos que el aria se debe interpretar con un tiempo lento, también nos está diciendo que lo que él desea es transmitir o representar una sensación de pasión o melancolía y de tranquilidad.

Análisis del texto.

El aria “*Where e'er you walk*” hace parte del oratorio *Semele* y cuenta con un texto en inglés escrito por William Congreve. Esta aria es del personaje Júpiter, quien le está cantando a Semele, su amada.

El texto del aria es el siguiente:

Where'er you walk, cool gales shall fan the glade;

Allí donde camines, los huracanes serán frescos.

Trees, where you sit, shall crowd into a shade.

Allí donde te sientes, los árboles harán sombra.

Where'er you tread, the blushing flow'rs shall rise,

Allí donde pises, las flores crecerán,

And all things flourish where'er you turn your eyes.

y todo florecerá allí donde tus ojos se posen.

El texto del aria es una poesía romántica que describe la belleza de la naturaleza y la intensidad del amor. La letra se centra en la idea de que, sin importar dónde se encuentre el amado, su presencia puede ser sentida en la belleza y la armonía de la naturaleza que lo rodea. El texto comienza con una serie de imágenes naturales que evocan una sensación de calma y serenidad: "*Where'er you walk, cool gales shall fan the glade, trees, where you sit, shall crowd into a shade*".

El texto luego se convierte en una descripción de la intensidad del amor del poeta, y cómo el objeto de su amor es la fuente de su inspiración y felicidad: "*Where'er you tread, the blushing flowers shall rise, and all things flourish where you turn your eyes*".

Este texto es de una sola estrofa con cuatro versos. Su es rima es consonante y pareada, es decir, es consonante porque las consonantes finales de las palabras riman entre sí y pareada porque se da la repetición de la rima de manera consecutiva. El patrón es AABB. Este patrón de rima crea un efecto de continuidad y musicalidad en el texto. La rima también ayuda a reforzar la idea central del poema, que es la presencia constante del amado en la belleza de la naturaleza.

Lo anterior se puede ver representado en la siguiente tabla:

Tabla 7

Métrica del texto

Verso	Rima	Silabas
Where'er you walk, cool gales shall fan the glade;	A	10
Trees, where you sit, shall crowd into a shade.	A	10
Where'er you tread, the blushing flow'rs shall rise,	B	10
And all things flourish where'er you turn your eyes.	B	11

En cuanto a los versos, cada uno de ellos presenta una imagen de la naturaleza que refleja la presencia del amado, seguida de una afirmación del amor del poeta y la importancia del amado en su vida. Los versos se desarrollan en un patrón de ideas que avanza del paisaje natural a la idea del amor, y luego a la expresión de la intensidad del sentimiento amoroso.

En el texto de esta aria se pueden destacar las palabras “walk”, “glade”, “sit”, “shade”, “tread”, “rise”, “all” y “eyes”, las cuales son descriptivas y crean imágenes poéticas y emocionales en la mente del oyente, evocando una sensación de belleza y armonía en la naturaleza.

Las figuras literarias también son un aspecto importante del texto del aria. A continuación, se presenta una tabla con las figuras literarias encontradas:

Tabla 8

Figuras literarias presentes en el aria

Fig. literaria	Emoción
Anáfora	La repetición de la expresión "Allí donde" al comienzo de cada verso crea un efecto de enfatización y hace que el texto suene más rítmico y musical.
Metáfora	Se utilizan varias metáforas para describir cómo la persona a la que se dirige el texto afecta su entorno: los huracanes serán frescos, los árboles harán sombra y las flores crecerán, todo gracias a su presencia.
Hipérbole	La exageración en las metáforas, al describir los huracanes como "frescos", por ejemplo, crea una imagen más impactante y sorprendente.
Personificación	Se personifican algunos elementos de la naturaleza, como los árboles y las flores, que "hacen" sombra y "crecen", respectivamente, como si fueran seres vivos con voluntad propia.
Hipérbaton	Se altera el orden normal de las palabras en una oración para crear un efecto poético o enfatizar ciertas palabras como en la frase “Trees, where you sit, shall crowd into a shade.”

Polisíndeton La repetición de la conjunción "y" en la última línea, antes de la oración principal, crea un efecto de acumulación y enfatiza la idea de que todo lo que rodea a la persona que se describe florece y crece gracias a ella.

Análisis De Interpretaciones Previas Del Aria.

Según Guzmán (2012) “el vehículo que permite la materialización de los significados allí contenidos (en la obra) es el gesto.” (p. 20)

Teniendo en cuenta lo anterior se analizó los gestos de dos intérpretes que ejecutaron esta aria.

En la siguiente ilustración se puede observar al tenor Robert Murray (Júpiter) cantando la esquina izquierda del escenario mientras observa a Semele. En esa escena también se encuentra la soprano Heidi Stober (Semele) la cual está cerca del centro del escenario, con su rostro mirando hacia el cielo.

Figura 13

Interpretación I

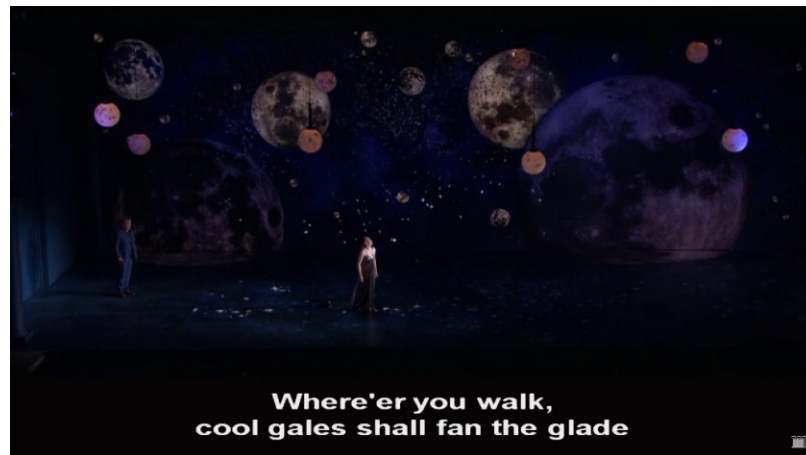


Imagen tomada de https://www.youtube.com/watch?v=Ak4bcQh_0Sc

Durante la interpretación, el tenor Robert Murray se encuentra en movimiento constante, lo cual sugiere su dedicación y atención constante hacia su amada. Este movimiento transmite una sensación de dinamismo y deseo de acercarse físicamente a su objeto de amor. Los desplazamientos incluyen movimientos suaves y fluidos, imitando el vuelo o

la gracia de un dios, lo cual añade un nivel de sofisticación y majestuosidad a la actuación.

Además, es importante destacar que el cantante adopta una postura erguida y abierta, lo que indica confianza y presencia escénica. Sus hombros están relajados, lo cual denota una sensación de comodidad en el escenario. Esta postura erguida también refleja la naturaleza divina del personaje, transmitiendo una presencia poderosa y dominante que se espera de un dios.

En momentos clave de la interpretación, cuando el cantante se encuentra cerca de su amada, se inclina hacia ella, como si estuviera genuinamente cautivado por su presencia. Estos gestos físicos intensifican la expresión del enamoramiento profundo y la conexión emocional que el personaje experimenta.

La expresión facial del cantante juega un papel fundamental en la comunicación del sentimiento de amor apasionado y divino. Los momentos en los que cierra los ojos con amor representan instantes de inmersión emocional profunda, en los cuales el personaje se encuentra absorto en sus sentimientos y en la presencia de su amada. El cierre de los ojos transmite una sensación de entrega total y plena devoción hacia la persona amada, creando una atmósfera íntima y personal.

Ahora, en la siguiente imagen podremos observar al tenor Chris Why.

Figura 14

Interpretación II



Imagen tomada de https://www.youtube.com/watch?v=7HB_5cR-b2o

En este caso, el tenor Chris Why mantiene una postura mayormente estática, lo que puede indicar una presencia imponente y segura de sí mismo. La falta de movimientos corporales puede ser interpretada como una manifestación del poder y la autoridad asociados con el personaje de Júpiter.

Aunque la quietud del cantante podría ser percibida como una limitación en términos de dinamismo escénico, su presencia firme y controlada podría transmitir una sensación de dominio sobre su entorno.

La expresión facial del cantante es otro aspecto relevante para analizar en esta interpretación. La confianza reflejada en su expresión facial, siempre acompañada de una sonrisa, puede ser interpretada como una manifestación de la seguridad y el poder del personaje del dios Júpiter. La sonrisa constante puede transmitir una sensación de benevolencia y complacencia hacia el público y el entorno.

Sin embargo, la mirada de orgullo y soberbia puede agregar una capa adicional de complejidad a la interpretación del personaje. La mirada desafiante y dominante puede sugerir que Júpiter se considera superior y merecedor de adoración. Esta expresión facial, combinada con la postura estática, refuerza la imagen de un ser divino que exuda confianza y control.

6.4 Proceso de elaboración de la propuesta.

En esta investigación, se planteó ofrecer una propuesta interpretativa del aria “Where’er you walk” a través del análisis desde la perspectiva de la semiótica musical. En base a este análisis, se identificaron los momentos clave de la obra donde se requerían decisiones interpretativas significativas. Estos momentos estaban relacionados con cambios en la dinámica, frases destacadas, secciones de ornamentación o pasajes de mayor intensidad emocional. Se consideraron las posibilidades interpretativas en términos de estilo y expresión.

En esta propuesta interpretativa, se exploraron elementos musicales como la dinámica, el fraseo y la ornamentación. También se planteó hacer uso de técnicas del teatro como lo son el análisis de personaje, la imaginación, el reemplazo de emociones y mantener el personaje.

Uno de los aspectos destacados del diseño de la propuesta fue la atención prestada a la ornamentación. Se estudiaron las convenciones ornamentales barrocas y se exploraron diferentes opciones para la ornamentación específica de la obra. Se analizó cómo la ornamentación podía realzar la expresividad y la belleza musical, al tiempo que se mantenía coherencia con el estilo de la época. Por lo que se generó una propuesta de ornamentación específica para la repetición de la parte A de esta pieza, teniendo en cuenta tanto la letra, como la estructura musical.

Para la preparación de la puesta en escena de la interpretación se llevaron a cabo ensayos con pianista. Los ensayos se centraron en la aplicación de la propuesta interpretativa generada en la investigación, que incluía elementos del teatro, la dinámica, el fraseo y la ornamentación. Se trabajó en la técnica vocal necesaria para la interpretación adecuada de la obra, y se practicó la aplicación de la ornamentación específica que se había propuesto para la pieza.

Además de la interpretación musical, se trabajó en la presentación académica del Lecture Recital. Se trabajó en la redacción del discurso académico que se presentaría junto con la interpretación.

Finalmente se llevó a cabo la disertación del Lecture Recital programado para el viernes 26 de mayo a las 4 p.m. en el auditorio de la biblioteca Tatiana Cecilia Arias Camacho del Conservatorio del Tolima.

La presentación, en su totalidad, tuvo una duración de 27 minutos, incluyendo tanto la lectura como el recital. Durante la lectura se abordaron los temas clave de esta investigación y se realizó la propuesta interpretativa del aria *where'er you walk*.

7. Conclusiones

La interpretación musical es un proceso complejo que implica no solo la habilidad técnica del intérprete, sino también su capacidad para conectar emocionalmente con la obra y su contexto cultural. En este sentido, la investigación realizada sobre el aria "*Where'er You Walk*" de Handel a partir de un análisis semiótico musical ha permitido establecer la importancia de considerar el aspecto emocional en la interpretación musical.

Durante la investigación, se ha revisado el contexto histórico en el que se desarrolla la obra y se ha llevado a cabo un análisis musical desde la perspectiva de la semiótica. Este enfoque ha permitido identificar algunos elementos expresivos de la música que contribuyen a una interpretación más significativa y expresiva, como la dinámica, el fraseo, la ornamentación y la articulación. Además, se ha determinado que la memoria emotiva, la imaginación y el reemplazo de emociones son herramientas útiles para que el intérprete logre una conexión más profunda con la obra.

Otro aspecto relevante en la investigación es el análisis de personaje y la importancia de mantenerlo durante toda la interpretación. Se sugiere que la expresión corporal y facial, así como los gestos, pueden contribuir a la construcción de un personaje más coherente y significativo. Asimismo, se ha destacado que la creación de una partitura de movimientos puede ayudar al cantante a mejorar su técnica y su presencia en el escenario.

La comprensión del contexto histórico, social y cultural en el que se escribió la obra, así como el contexto musical de la misma, permite al intérprete acercarse a la obra con una mayor profundidad y entendimiento, lo que se traduce en una interpretación más fiel al mensaje que el compositor quiso transmitir en su obra. La investigación también ha permitido establecer que la interpretación de una canción debe ser sutil y encantadora, lo que puede lograrse mediante el uso de gestos y movimientos que no necesariamente sean explícitos en cuanto a la letra se refiere. Los gestos deben ser abstractos y sugerentes, permitiendo que la letra de la canción sea el centro de atención y la estrella de la interpretación.

En definitiva, el análisis musical con una perspectiva semiótica se presenta como una herramienta fundamental para la interpretación musical, ya que permite profundizar en el significado de la música y su relación con el contexto cultural en el que se enmarca.

La identificación y clasificación de los diferentes signos presentes en una obra musical, así como el estudio de sus relaciones y combinaciones, permiten descubrir los significados implícitos en la música y ofrecer una lectura más enriquecedora y completa de la misma. En este sentido, se espera que esta investigación contribuya a una interpretación más profunda y significativa de esta obra de Handel y de la música en general.

8. Referencias

- Abela, J. A. (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada.
- Anderson, N. (1994, 1 junio). Baroque Music: From Monteverdi to Handel. Thames & Hudson.
- Anguita, M. R. M. LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA: DIFERENTES APROXIMACIONES.
- Basso, A. (1999). *Historia de la música. La época de Bach y Haendel* (Vol. 6). Turner Libros
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2006). Historia de la música occidental.
- Campos, G., & Martínez, N. E. L. (2012). La observación, un método para el estudio de la realidad. *Xihmai*, 7(13), 45-60.
- Cardona, H. F. T. (2012). Semiótica y semántica de la notación musical nuevas fronteras. El artista: Revista de investigaciones en música y artes plásticas, (9), 287-311.
- Copland, A. (1955). *Cómo escuchar la música*. Fondo de cultura económica.
- Corbí, F. M. (2007). Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. Nassarre.
- Damais, E. (1976). *Haendel* (2.^a ed.). Espasa Calpe, S.A.
- Everaert-Desmedt, N. (2004). La semiótica de Peirce. trad. Hugo Balmaceda, Signo (online), 1-14.
- García, R. S. (2014). El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez. *Musicaenclave*, 8(1), 1.
- Guzmán, J. A. V. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*, 7(1), 11-38.
- Harnoncourt, N. (2006). La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música. Barcelona: Acantilado.
- Hill, J. W. (2008). La música barroca (Vol. 3). Ediciones AKAL.

- Karam, T. (2005). Introducción a la semiótica. Barcelona: Portal de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de http://www.portalcomunicacion.com/esp/pdf/aab_lec/18.pdf.
- López Cano, R. (2000). Música y retórica en el barroco. México: Unam.
- Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. *Revista musical chilena*, 66(218), 77-81.
- Peirce, C. S. (1897). Fundamento, objeto e interpretante. Trad. de Mariluz Restrepo, 2003. Original en: MS 798, [On Signs]
- Poulin, P. L. (1991). " Baroque Music Today", by Nikolaus Harnoncourt (Book Review). *Notes*, 47(4), 1120.
- Randel, D. M. (Ed.). (2014). Diccionario Harvard de música. Editorial Diana.
- Reyes-Ruiz, L., & Carmona Alvarado, F. A. (2020). La investigación documental para la comprensión ontológica del objeto de estudio.
- Rodríguez, E. A. (2019). La interpretación musical, problemas y caminos.
- Salgar, Ó. A. H. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(1), 39-77.
- Scholes, P. A. (1964). Diccionario Oxford de la música.

Anexos

Anexo A

Entrevista a Carlos Godoy

Trayectoria

Carlos Godoy es un músico venezolano originario de la ciudad de Caracas. Completó sus estudios de música en la escuela superior de música José Ángel Lamas y obtuvo su maestría en la Guildhall School of Music and Drama en Londres. Ha estado involucrado en la enseñanza del canto durante más de 40 años y ha producido más de 27 discos que narran la historia de la música en las catedrales de América Latina. Hace 17 años, fue invitado por la Pontificia Universidad Javeriana, donde enseñó por más de una década. Actualmente, trabaja en el Conservatorio del Tolima, donde ha instruido a numerosos cantantes que han dado vida a la música y poesía de nuestra región.

Transcripción y registro fotográfico

Laura Rueda: En su opinión, maestro ¿Cómo describiría la estética de la música barroca?

Carlos Godoy: La estética de la música barroca en el lenguaje más moderno es el jazz. Es muy difícil conseguir una versión de una canción de jazz o de un estándar jazz en un intérprete a otro y verlo igual y eso es lo que más me gusta de la música barroca. La música barroca me gusta es que es la creatividad en performance, cada presentación implica una creatividad, entonces, la música nunca va a estar muerta, por eso es que el barroco vive y quizás, más que el clasicismo. El clasicismo tenía más reglas de interpretación y más “rayitas” y más cosas y el barroco era simplemente como una partitura del *Real Book* de jazz, que la partitura del *Real Book* de jazz lo que sugiere es una línea al igual que el Barroco, lo demás era pura creatividad. Obviamente que el jazz tiene unas reglas diferentes al barroco, pero sí, ahí está la libertad de poderlas hacer.

L.R.: ¿Qué aspectos considera que son los más característicos de la música barroca?

C.G.: Bueno, como veníamos hablando esa flexibilidad de la realización artística en performance creo que es lo más hermoso, porque si no fuiste al concierto te lo perdiste, porque es irrepetible. Eso te da un valor agregado al concierto. Tú puedes tener una temporada de cinco conciertos y hacer los cinco conciertos totalmente diferentes, y eso es el valor agregado que tiene el estilo, porque te permite en base a tu estado de ánimo conectarte más con una pieza que con otra y más con otra que con otra y entonces, eso hace que el balance de tu concierto sea totalmente diferente en cada performance.

L.R.: Desde su experiencia, ¿Qué es la retórica musical y como se usaba en la música barroca?

C.G.: “*Primo la parole, doppo la música*” que era el descubrimiento de que el canto era revelador de historias. Imagínate, uno puede contar una historia en 20 minutos, pero en una canción se reduce es a 3 minutos contar una historia. Entonces, si tú no lo haces, claramente es imposible que llegue el mensaje. Entonces, es súper bonito que la retórica, que uno juegue con la retórica en base al lenguaje hablado. Una persona que hable y que te dice amor y odio en la misma dimensión entonces es imposible que tú, tú te conectes con esas sensaciones. Hay un bolero que dice te odio y te quiero, ¿cómo se puede cantar eso?, sí amor y odio son dos contrastes blanco y negro, yin y yang. Y eso, retóricamente, tiene un peso específico. Entonces, es jugar a la hora de la interpretación con esos pesos. Yo le pongo a mis alumnos y sobre todo a los más pequeños, el reto bueno tráeme tu texto de la canción impreso “ay, profe es que yo no tengo el texto” “no, necesito que lo imprimas”. Entonces empezamos a leer el texto en la primera frase, ¿cuál es la palabra que tú consideras más importante? “ay aquí el amor” subrayan el amor en la segunda frase, ¿cuál es la siguiente frase? “ay es que te quise” ah, perfecto entonces empezamos la interpretación. La interpretación impresa surgir en que la línea del canto conduce a esa palabra que subrayaste. Mira y empiezan a surgir unas dinámicas espectaculares donde tú te enganchas a la historia porque en cada poesía hay un relato paralelo, que es el resumen del relato en el otro relato. Es como el complemento que muchas veces musicalmente sí conduce, pero cuando uno lo sabe conducir, pero cuando uno no lo sabe conducir entorpece la comprensión del texto

L.R.: Podría decirme ¿Que ornamentos hacen parte del estilo barroco?

C.G.: Fíjate la ornamentación cuando hay una pieza que repite una frase, esa frase no se repite exactamente igual y si estamos hablando de los pasos, un paso no es igual al

otro y, sobre todo, por lo menos una ciudad como Ibagué que tienen los andenes más destruidos que cada paso hay que cuidarlo. Entonces en cada paso hay que ir pensando ¿cómo puedo hacer para unir por lo menos ese..? ¿Cómo esta melodía de...? Okey, ¿Qué pasa con ese retardo? Estoy flexibilizando ese paso, como que lo estoy flexionando. Entonces si yo sí necesito, si el paso está lleno de flores, yo necesito flexibilizar el paso por si acaso una florecita se me atraviesa, no pisarla. Y se utiliza mucho ese retardo, se llama retardo. Y recuerda que los trinos en esa época son desde arriba hacia abajo. Entonces los adornos en resumidos son para exaltar la palabra. En la música y como te decía hay frases que se repiten. El Barroco no repetía exactamente igual o repetía con diferentes digamos dinámicas u ornamentadas.

L.R.: En su conocimiento como cantante, podría decirme ¿Qué tipos de aria existen y qué características tienen?

C.G.: Más o menos esta canción que tú estás analizando es como un digamos, es lo que llamamos una canción o lo que llamaríamos una balada de la época, pero también existían arias de digamos, que era un complemento de digamos, de unos de un compendio o de un oratorio o del inicio de la ópera y entonces, extraían arias de esa época y podían ser cantadas así de una manera muy corta, pero está metida en otro contexto que sería súper chévere. Cuando uno interpreta poner a la gente en contexto de que Pertenece al aria y había una forma que llamaban cantata, que la cantata comenzaba siempre con un recitativo que anunciaba y después había un aria, una danza y después había otra aria y otra de recitativo y un aria final. Y esa era la forma cantata, que era la forma más usada en el barroco, la cantata.

L.R.: En su quehacer como músico profesional, ¿Cómo define y concibe usted la interpretación musical?

C.G.: Esa es una pregunta fabulosa porque me estás preguntando mi nombre: Carlos Godoy. Resulta que yo empecé entré a la música como empezamos todos, haciendo música popular venezolana. La música popular venezolana fue hecha y, sobre todo, la que hicieron en micas época fue hecha con mucha intención y mucha poesía, sí. hay una canción venezolana de esa época que se llama la negra tilia. Imagínate toda la retórica de esto: “al comienzo del día sale la negra Tilia con su canasto tejido donde lleva lo que vende” es una descripción clarísima y eso, era el barroco para mí. Cuando yo descubrí el barroco yo decía “pero esto es como cantar música popular latinoamericana”

y me enamoré perdidamente del barroco, porque cantar eso era muy descriptivo, entonces todo es muy claro y así era el barroco, totalmente claro, no eran poesías que cruzaban como otras que había, como un venenito por ahí que había que era muy claro, y eso era lo que me gustaba del barroco o lo que más me gusta del barroco. Después tuve el protagonismo de interpretar la música que se hizo en la época posterior a la colonia española en Latinoamérica. Hicimos música de todos los archivos de la catedral de Latinoamérica y entonces había mezcla entre música indígena y música española, música de negros y música española. Y esa es una cosa, hice 27 discos en relación con esa música del pasado de América, una colección del paso de América. Hicimos hasta de Santa Fe Bogotá.

L.R.: Desde su perspectiva como interprete, ¿Cuáles son los elementos más importantes para la interpretación de la música barroca?

C.G.: El conocimiento del texto, el conocimiento del texto definitivamente. Yo tengo exactamente que saber hacia dónde va el texto para a partir de eso armar la interpretación.

L.R.: ¿Qué aspectos considera que son claves para expresar o transmitir la idea del compositor durante la interpretación?

C.G.: La idea del compositor siempre la pone en servicio el cantante ¿Por qué? Porque la idea del compositor está respaldada por una armonía que está relacionada con el texto, te hablaba de la ornamentación de que cuando iba hacia de El aguda era que se refería hacia lo alto, a la cumbre de alto del cielo y cuando se refería a lo grave era lo profundo, entonces el compositor sabía exactamente cómo acolchonar esa intención y él te lo anunciaba con un bajo. Si el bajo tenía arpegios arriba obviamente que ya te sugería “Wow, mira este hombre estaba pensando...” Entonces el compositor del barroco se relaciona mucho con el intérprete a pesar de que pasaron 300, 400 años se relacionaba mucho con el intérprete porque él le monta la armonía a pesar... fíjate de que en el barroco no escribían totalmente el bajo continuo en la realización de sino que escribían una línea el bajo que obviamente era cómo escribir ahorita en el jazz el cifrado, era como un cifrado, el bajo cifrado donde el intérprete tanto de cuerda pulsada como de cuerda de clavecín sabía exactamente cuál era el afecto y se hablaba mucho de los afectos y se componía con afectos.

L.R.: Cómo interprete, ¿Qué técnica o estrategia utiliza usted para transmitir expresión y emociones en la música?

C.G.: Esta pregunta es muy interesante. Fíjate que en el siglo XIX escribieron la técnica o sea, los primeros tratados sobre técnica vocal y esa cosa o se hizo se durante el siglo XX principios del siglo XXI se hizo muy acartonado y cada vez los profesores tenían del siglo XIX de que la respiración de que el apoyo y todavía tenemos profesores por allí por el mundo que hablan del apoyo y abre las costillas y yo como comencé de una manera natural en esta música intuitivamente desde que comencé empecé a trabajar mi texto y mi música digamos rítmicamente acorde con mi respiración y mi pulso entonces hace 30 años estuve en Londres que por cierto mañana cumpla 30 años de mi maestría y me conseguí con una maestra que ella estaba rompiendo todos los paradigmas de la técnica vocal y resulta que yo también estaba como en esa sincronización pero no tenía la certeza porque no había hasta ahora un escrito o nadie que o sea en esa época no había internet no había YouTube no había nada esa vaina no había difusión sobre esas cosas y entonces yo cada clase que tenía con mi maestra Jessica Cash yo decía ah claro con razón y esa maestra se conectaba conmigo porque yo tenía una visión muy natural de mi voz entonces ella decía no mira esta es la nueva tendencia a la manera de cantar una manera natural | un hombre o una mujer que se para a cantar como cuando hay alguien muy talentoso que se para a cantar sin ninguna instrucción vocal uno le entiende hasta el modo y la manera de caminar tú dices carajo, qué es eso qué dijo y eso está ya mandado a recoger entonces la emisión que yo conseguí con mi maestra era una misión totalmente natural a la cual yo simplemente que era que cantaban italiano francés con sus respectivas digamos métricas y respectivos estilos su música y fíjate algo muy importante es mi curso todos los viernes los hacían bailar los ritmos que íbamos a cantar entonces eso sí es que mi respiración fuera totalmente natural yo no pensaba en la respiración en base a un pentagrama sino en base a cómo se acompasaba mi cuerpo bailando ese ritmo.

L.R.: Respecto a la música instrumental, ¿Qué elementos de esta considera que son capaces de comunicar algo más allá de las palabras?

C.G.: Okey, la música instrumental es otro capítulo es una música que hay que hacer con mucha inteligencia hay que ponerse mucho en contexto hacer la música instrumental por hacer la música instrumental se puede desviar estilísticamente a muchas otras cosas

No fijate que he escuchado muchos violinistas o instrumentistas que acompañan algunos de mis alumnos donde no tienen ni siquiera por lo menos del Barroco el sentido de Hacia dónde va un trino en el Barroco era diferente al clásico Entonces cuando tú cuando yo le digo no el trino Hazlo de la manera tómalo desde arriba cuando hacen eso hacen como “Oh wow, cómo cambió todo nada más un trino” o entonces en ese sentido ese sentido es muy pocas veces explorado en los cursos y es un sentido de finura. Entonces yo pienso que la música instrumental tiene mucho que ganar cuando empieza a escuchar música vocal porque todo fijate la mayoría de las producciones por lo menos de música del renacimiento bajo o sobre cada pieza instrumental hay un texto. Si el cantante o si el músico o si el instrumentista toma los acentos prosódicos de cada palabra, va a tener exactamente la métrica y la acentuación que estaba pensando el compositor.

Registro fotográfico

A continuación, se anexan fotografías del trabajo de campo durante la entrevista al maestro Carlos Godoy.





Anexo B

Entrevista a Françoise Berdugo

Trayectoria

La soprano Françoise Melissa Berdugo Lattke es una cantante colombiana egresada de la Universidad Nacional de Colombia y con una maestría en canto en la Royal Academy of Music de Londres, siendo la primera colombiana en recibir una beca completa por parte de esta prestigiosa institución. Berdugo Lattke es conocida por su voz versátil y su color de voz vibrante, lo que le ha permitido participar como solista en diferentes escenarios y géneros musicales. Entre sus logros, destaca su participación en escenas de ópera como *Così fan tutte* de Mozart, y en recitales junto con el pianista Javier Rodríguez en Londres. Además, fue la ganadora del concurso de solistas de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y finalista del concurso Premio de Canto “Ciudad de Bogotá” en la categoría juvenil. Berdugo Lattke ha sido becaria del Festival Internacional de Música de Cartagena y ha actuado en diferentes producciones teatrales y coros. Como cantante, Berdugo Lattke está

inspirando a las nuevas generaciones al abarcar diferentes géneros musicales, como el jazz, pop, teatro musical y ópera, demostrando su talento y versatilidad en la industria musical.

Transcripción

Laura Rueda: En su opinión, ¿Cómo describiría la estética de la música barroca?

Françoise Berdugo: Pues mira, básicamente la estética de la música barroca está dada por las ornamentaciones, o sea, yo creo que se sabe que la música del barroco está llena de ornamentaciones. Las melodías son complejas. es polifónica a comparación del renacimiento qué es más bien homofónica entonces ya en el barroco hay como un florecimiento de texturas, de melodías cargadas de mucho virtuosismo, de cromatismos, de disonancias, ¿sí? que permitían pues poder expresar precisamente los afectos que es la base fundamental. Estamos en una época donde el humanismo está muy presente y a mí me gusta mucho una frase que he escuchado de lo que pues también he visto con respecto al barroco y dicen que si se trataba el barroco de la parte humana pues entonces en la parte musical era acerca de los sentimientos en este caso pero no es de no es una parte como lo trabajaría por ejemplo el romanticismo, ¿no? que es una cosa a veces muy individual también sino desde precisamente el uso de estos ornamentos, de estas florituras, de todos estos aspectos, desde un nivel estilístico como yo describo esa parte de los sentimientos sobre todo también el uso del contrapunto eso es un estilo muy propio del barroco que lo vemos con Bach y lo que te decía o sea, los compositores pues buscan ese dramatismo precisamente entonces también eso ayuda a que empiece a haber toda esta explosión virtuosística que es el barroco

L.R.: ¿Qué aspectos considera que son los más característicos de la música barroca?

F.B.: Lo del bajo continuo que no lo habíamos nombrado, ¿no? lo el bajo continuo es importante y lo que ya nombramos, yo solo colocaría además del bajo continuo, la improvisación que también está presente un montón.

L.R.: Desde su experiencia, ¿Qué es la retórica musical y como se usaba en la música barroca?

F.B.: Pues como veníamos hablando de la parte humanista de los géneros tú sabes qué pues en la parte barroca se generaron creo que tres corrientes de pensamiento. Había diferentes escuelas. Es una época donde se hacen unos discursos muy intensos acerca de los sentimientos de las emociones cada escuela tiene un discurso diferente. Digamos estamos en un momento donde se está explorando bastante a nivel filosófico entonces si eso lo llevamos a la música yo creo que lo que más sintetiza esa idea es como nosotros gestionamos adecuadamente los sonidos como medio para despertar diversas emociones en la audiencia y como los compositores querían plasmar eso, entonces tu miras a comparación del renacimiento qué es lo que me parece importante también nombrar de dónde venimos, ¿no? en donde los sentimientos son más nobles, son numerados. Digamos que también hablamos de dioses, ¿no? se decanta más en este periodo barroco, los sentimientos son más extremos, más pasionales, el drama está presente, los cambios de dinámica son así: rápidos, son muy fugaces por decirlo así y yo creo que se explora más esos contrastes, ¿no? como que siempre encontramos... incluso en el Orfeo de Monteverdi, o sea, eso se ve muy claramente como a través de las tonalidades. También ellos empiezan a conectar tonalidades, ¿verdad? de hecho el barroco es un punto muy importante donde precisamente se organizan las tonalidades, ¿sí? lo que es el mayor y el menor, de ahí viene. También porque se necesitaba saber bueno, ¿cómo voy a hablar de la tristeza, cómo voy a hablar de la alegría? entonces yo creo que dentro de esa retórica de la de la tristeza, la alegría, también se fijaron las bases de lo que sería la armonía para lo que ya sería en la música entonces pues yo te diría que es eso, es como el despertar de cómo uso los sonidos, cómo los gestiono para yo poder expresar un sentimiento, un dramatismo a través de la música

L.R.: Podría decirme ¿Que ornamentos hacen parte del estilo barroco?

F.B.: Te diría que el trino, el mordente, la apoyatura, acciaccatura, grupetto como ornamentos, ¿no? aparte de eso pues ya tenemos lo que en inglés se dice rams que en español decimos coloraturas o agidita en italiano que no viene a ser como tal ornamento pero que está muy presente, porque ahí es donde empieza toda esta exposición de virtuosismo de la voz, ¿no? entonces pues no te lo nombre como parte de los ornamentos pero sí como una parte estilística del barroco, el uso de coloraturas es así, como tú puedes ver por ejemplo en xxx o composiciones de Handel que tiene unos colores así gigantes que tienen que ver también con ese virtuosismo. Incluso en el método Vaccai, Nicola Vaccai, ya los italianos desde antes ya venían [inteligible] este

método hace la introducción precisamente a estos ornamentos [inteligible] va por escalas va por grupetto, mordente, acciaccatura, apoyatura, entonces sí.

L.R.: En su conocimiento como cantante, podría decirme ¿Qué tipos de aria existen y qué características tienen?

F.B.: Depende de la perspectiva desde donde estemos hablando de arias, entonces pues entiende aria como una composición musical, ¿verdad? para un instrumento solista no siempre tiene que ver con canto, eso es bueno mencionarlo pero pues ya a estas alturas el término ha sido tan diversificado que casi siempre se entiende aria para canto, ¿no? entonces digamos, si tú lo ves desde los géneros musicales dentro de la música académica vamos a encontrar el aria de capo, ¿sí? que aparte que estamos hablando del barroco pues es muy distintiva del barroco y tiene una forma A-B-A. En el barroco francés cambia y ya tenemos formas binarias extendidas A-B-B o tenemos formas rondo. También es bueno nombrar que en la escuela de composición italiana teníamos lo que se llama el ritornelo y esa aria es muy importante: aria de capo ritornelo. Es muy importante porque es la que más se va a usar luego en la ópera europea bastante en muchas óperas y va a ser súper, súper famosa. También por eso ahora si hablamos de las expresiones de acuerdo del carácter o estilo o carácter de rol interpretativo entonces ya vienen otras arias, aria di bravura en italiano se le daba a papeles heroicos; aria bufa, de hecho de ahí también viene el término de ópera bufa, ya la parte cómica de la comedia del arte italiana... O sea, digamos que hay muchísimas arias, si ya miras a fines estilísticos entonces tenemos agitata, aria cantabile pues que es la más cantable o sea, cantable o sea, era más melódica por decirlo así. Agitata, ya sabemos que son arias que tienen un montón de ornamentos o aria parlante que también precede la parte recreativo, ¿verdad? entonces eso en cuestión de aria como un término pero mira que también como un género aparecen otras cosas. Aria italiana, no necesariamente tiene que ver con ópera ni con el género y a veces cometemos el error que una cosa es el periodo al cual pertenece la composición y otra cosa el género musical, entonces digamos que a veces hay personas que Mozart por ejemplo, la flauta mágica, colocan aria barroca y no, es un aria de ópera, del género ópera, que puede que esté todavía como dentro de la época del barroco. Eso es importante porque siento que a veces hay mucha confusión al respecto, una cosa son las épocas musicales y otras los géneros entonces no confundir digamos, esas dos cosas. En ese orden de ideas nosotros tenemos arias de ópera como género, aria antigua italiana como otro género, aria de concerto como otro

género y así vas a encontrar arias de diverso tipo de cosas que no necesariamente tienen que pertenecer a un género, ¿sí? Ahora, si nos vamos por países vas a encontrar que en Francia por ejemplo, se le decía el ariete entonces ya empieza a ver como una diversificación más de los mismos nombres pues que ellos tenían, ¿verdad? estamos si yo creo que todo va a depender desde qué perspectivas estamos hablando de aria, ¿sí? y cómo te has dado cuenta te he explicado de lo más técnico de que es un aria, que forma tiene, hasta en qué contexto se usa, ya sea de su caracterización o ya sea de su género, ya sea por composición de escuela entonces fueron los italianos, fueron los franceses y así, entonces son como varios aspectos desde donde lo podrías cómo trabajar, ¿sí?

L.R.: En su quehacer como músico profesional, ¿Cómo define y concibe usted la interpretación musical?

F.B.: Pues mira, yo creo que a veces yo lo veo como que hay varios pasos, ¿verdad? para llegar a sacar la partitura, realmente sacar la obra de la partitura, yo siento que la interpretación musical está como en ese último paso pero a la vez es el resultado de todo un proceso que tú has hecho, ¿sí? es un proceso en el cual tú comienzas desde el aprendizaje, la obra, los aspectos musicales, técnicos, contextuales y en el momento en el que tú sacas la música de la partitura por fin y materializas esa obra con la audiencia, cuando dominas completamente la obra en todos sus aspectos entre más conocimientos tú tengas, más vas a poder interpretar correctamente y eso es lo que yo encuentro fascinante, ¿no? como que siempre hay un nivel, uno sabe siempre a qué nivel está cada hora. Entonces, sí digamos tu solfeo no está correcto todavía, ni siquiera te sabes el ritmo, si ya pasaste por el ritmo, ya pasaste por el texto, ya sabes la traducción entonces tienes como un conocimiento más acá, ¿sí? aparte de eso, conoces el contexto, ¿sí? aparte de eso, también conoces la armonía, aparte sabes cuál es el estado psicológico del compositor y empiezas a tener más información, entonces la interpretación musical pues va a ser el resultado de ese dominio total de todos los aspectos que tú tienes y cómo tú sacas la música la partitura, ¿sí? así es como yo lo percibo la verdad.

L.R.: Desde su perspectiva como interprete, ¿Cuáles son los elementos más importantes para la interpretación de la música barroca?

F.B.: Yo creo que definitivamente entender el contexto de las obras y como el compositor a través de la música está expresando diferentes sentimientos, ¿sí? Entender las dinámicas, las ornamentaciones o sea, cuando tú entiendes la parte técnica todos los aspectos técnicos y los conectas inmediatamente con la parte del contexto histórico y lo ves, ves esto y esto, no como algo separado accidental sino como parte de un todo ahí, ese es el elemento más importante, como tú vas a conectar es el elemento fundamental para mí porque si tú te das cuenta en el barroco los compositores hacían unos ornamentos, hacían un grupetto, o un trino, no era accidental, tenía que ver con algo. Si ellos colocaban un cromatismo tenía que ver con un cambio en un sentimiento entonces si nosotros vemos la música barroca como “ah lo vi ahí como una nota accidental de paso” y eso cambió pero no te lo tomas muy en serio de conectar eso con qué está pasando “ah no, espérate es que va a hablar de tristeza y por eso escogió la palabra tal en italiano, que cambia aquí en tal para hacer eso” pues entonces si nos estamos perdiendo un poquito del elemento más importante que es conectar precisamente eso. Ahora, a nivel técnico yo te diría que lo importante es la práctica de las habilidades para mostrar el virtuosismo entonces sí es importante practicar dentro de nuestros propios estudios el uso de la coloratura entonces por ejemplo muchas personas a veces dicen maestro es que yo no soy buena ligando y otros dicen yo soy muy buena en coloratura; el cantante tiene que ser capaz de saber qué se le dificulta. Habrá voces que el legato sea más fácil para ellas por lo tanto tendrán que trabajar el doble coloratura y habrá algunos que les encanta la coloratura, pero les va mal en el legato, entonces tenemos que tratar de balancear ambas cosas para ser capaces de poder interpretar muy bien. Entonces yo sí creo que a nivel técnico sí es importante la práctica de habilidades que te vayan a permitir usar el virtuosismo y hay que ser muy cuidadosos finalmente con los cromatismos, las dinámicas, las ornamentaciones para que la obra pueda fluir finalmente con en su totalidad.

L.R.: ¿Qué aspectos considera que son claves para expresar o transmitir la idea del compositor durante la interpretación?

F.B.: Bueno, pues un poquito lo que te decía anteriormente, entonces si uno conoce el contexto histórico de la obra, el texto y conectas eso con los aspectos musicales escritos como las melodías, acompañamiento, ritmos, adornos... ya conectando eso no solamente vas a ser leal a lo que está escrito en la partitura, sino que también le vas a dar sentido a las ideas que están presentes en la misma mientras aportas desde la

interpretación, desde tu naturaleza y el estilo propio; me parece importante mencionarlo porque a veces siento que queda como aparte el intérprete un poquito y yo creo que la partitura y eso es bueno decirlo, la partitura es una guía, hay que ser leales a esa guía, claro que sí pero tienes que entrar a interpretar de lo contrario nos vamos a convertir en robots mecánicos que no están aportando como un sello propio artístico en esa interpretación, ¿sí? entonces yo sí considero que cuando tú tienes una obra muy bien preparada y conectas todo lo que queda es empezar a imprimir tu sello propio interpretativo. No soy muy partidaria de que las partituras tal cual como están escritas, pues que hay que ser tal cual. No, yo creo que los compositores dejan una guía para que tú trates de ser lo más leal a esa guía pero tienes que imprimir tu propio sello sí o sí entonces sí, yo creo que es importante hacer eso.

L.R.: Cómo interprete, ¿Qué técnica o estrategia utiliza usted para transmitir expresión y emociones en la música?

F.B.: Bueno, pues mira, primero el estudio minucioso y detallado de la partitura es fundamental, pero hay que entender el contexto histórico y los aspectos psicológicos de la misma, o sea, cuando tú vas a expresar una emoción es importante también usar nuestra imaginación. Sabes incluso a veces hay obras que tú sabes el personaje, ya sabes que personaje es pero las preguntas cuando tú no tienes ese contexto y la obra habla de algo totalmente aparte, por ejemplo tú eres una mujer, tienes que interpretar una canción de un hombre que habla una mujer entonces sí, es bueno que uno use la creatividad entonces tienes que ponerte un contexto, entender el personaje, crearlo cuando el contexto no está dado entonces bueno, ¿yo que soy? soy una mujer que la acaban de abandonar, qué edad tengo, que contexto tengo, porque estoy cantando esto en qué momento lo canté... entender cada texto, cada palabra, porque la palabra me está diciendo esto que hace que yo cante, esto desde que perspectiva o sea, hacerse todas estas preguntas y construir un perfil psicológico ayuda un montón para ubicarte realmente en la obra, ¿sí? entonces eso es lo primero que te diría en cuanto al estudio psicológico. Es importante hacerte estas preguntas para poder construir la psicología de lo que tú estás interpretando, segundo es importante entender la capacidad de ser vulnerable con las emociones, o sea, sí o sí como intérpretes tenemos que ser vulnerables a estas emociones y como éstas nos afectan. El artista tiene eso, el artista es el que mientras que el resto de “mortales” por decirlo así, tratan como en “no” o sea, todas las pasiones, todo ese abismo de emociones, nadie quiere como meter la

cabeza allá. El artista tiene que hacerlo, ¿sí? entonces esa capacidad de ser vulnerable como intérprete yo creo que es fundamental para poder expresar y transmitir. Cuando tú no eres vulnerable la audiencia se da cuenta, ¿sí? cuando tú te permites esa vulnerabilidad la audiencia recibe la honestidad porque la audiencia nunca miente en ese aspecto, cuando tú te permites esa vulnerabilidad es genuino porque los sentimientos están fluyendo en cambio cuando tú no te lo crees por decirlo así, que de ahí viene ese, no tienes que creértelo. Mira que tienes que sentirlo, tienes que ser vulnerable, ¿sí? esa sería como para mí la palabra correcta pues ahí cuando tú no lo sientes realmente no eres vulnerable a esas emociones, no te dejas afectar por esas emociones pues la audiencia ahí muchas veces lo percibe como “uy, está falso” o es poco convincente a los sentimientos, ¿sí? y en tercer punto para mí es importante las estrategias sobre todo a nivel actoral, ¿no? porque esto tiene que ver mucho con la parte de actuación, de cómo tú expresas algo. Aparte de hacerte estas preguntas de construcción de rol ahora hay que preguntarse también cómo es el personaje que interpretas, ¿sí? y desde las emociones de tu propio yo artístico, es decir, por ejemplo, yo una de las estrategias es imagínate que tengo que interpretar a Blancanieves, ¿sí? yo nunca digo voy a ser de Blancanieves sino me pregunto es qué es ser Blancanieves en la piel de Françoise, yo. Y eso ya es totalmente diferente y todo esto yo lo aprendí en técnicas de actuación, ¿sí? siempre nos decían nunca se pregunten qué es hacer de, porque no, eso no es actuar, ¿sí? eso es hacer de, pero no eres tú. Pregúntense qué es ser Norina, tú que es ser harina, que es ser la reina de la noche en ti o sea, tú, con tus ojitos, tu piel, con lo que tú eres y esa, esa capacidad de poder transformarse pero desde lo que tú eres y no es de algo aparte, es fundamental para expresar las emociones y ser genuinos en nuestra interpretación.

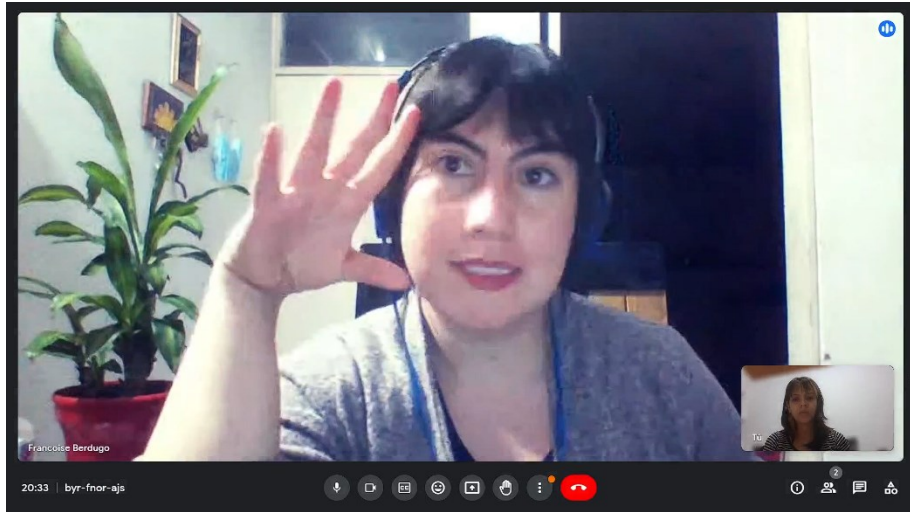
L.R.: Respecto a la música instrumental, ¿Qué elementos de esta considera que son capaces de comunicar algo más allá de las palabras?

F.B.: Pues sin duda las tonalidades. La tonalidad, la forma, las progresiones, los elementos técnicos, estilísticos, interpretativos, cómo estos se gestionan dentro de una obra. Básicamente eso nos va a afectar siempre emocionalmente, entonces yo alguna vez escuchaba una conferencia donde decían que hay diferentes niveles de escucha interpretativa, ¿sí? esta conferencia creo que está lo hizo los del banco BBVA, de las conferencias que ellos tienen en YouTube. Te puedes encontrar y hay una que tiene que ver con la música, y esta persona decía que hay varios niveles de interpretar la música,

que hay varios niveles en una audiencia. Al primer nivel todos somos bienvenidos porque así tú sepas de música académica o no, la audiencia sí te va a decir si algo es triste o algo es alegre, siempre esas dualidades, ¿no? entonces si uno toca una melodía triste ellos te van a decir esto es triste. Digamos que hay una persona que está en un nivel dos, o sea, él sí conoce por ejemplo de otro tipo de cosas, entonces de pronto él va a decir “ah mira acá esta persona compuso esto porque se le murió la esposa”. Digamos que hay alguien que está en nivel tres y esta persona entonces ya va a escuchar los bajos y va a escuchar las olas del mar porque sabe que esa obra tiene que ver con las olas del mar y escucha las olas del mar. Luego, un cuarto nivel tiene más información, por lo tanto, la experiencia, entonces si tú me preguntas qué hacemos cuando no hay texto pues ya la parte de las tonalidades, de cómo la música está gestionada sí o sí nos va a afectar emocionalmente. Cuando no hay un texto en segundo plano lo que te decía, o sea, qué tanta información del contexto de la obra tengamos nos va a dar más información o menos información, ¿sí? hay que entender que los procesos de conectar las obras emocionalmente también van ligados a los contextos individuales de las personas. Yo puedo tocar algo triste y a ti eso te puede ubicar que terminaste con tu novio hace un mes y a otra persona le puede ubicar la muerte de un familiar o a otra persona le puede ubicar la tristeza de haber perdido algo, ¿sí? o nostalgia. Entonces sí está ligada con qué como nos conectamos y yo creo que ese es el poder de la música, el poder de la música es volvernors más empáticos entre nosotros para generar mejores relaciones a niveles sociales y de empatía con la sociedad porque somos seres sociales, ¿sí? entonces yo sí creo que esos aspectos musicales cuando no hay textos son importantes, porque las tonalidades pues así nos [inteligible] eso viene mucho también de la teoría de los afectos que me imagino tú la has manejado desde tu tesis con respecto al barroco. Eso es lo que te podría decir.

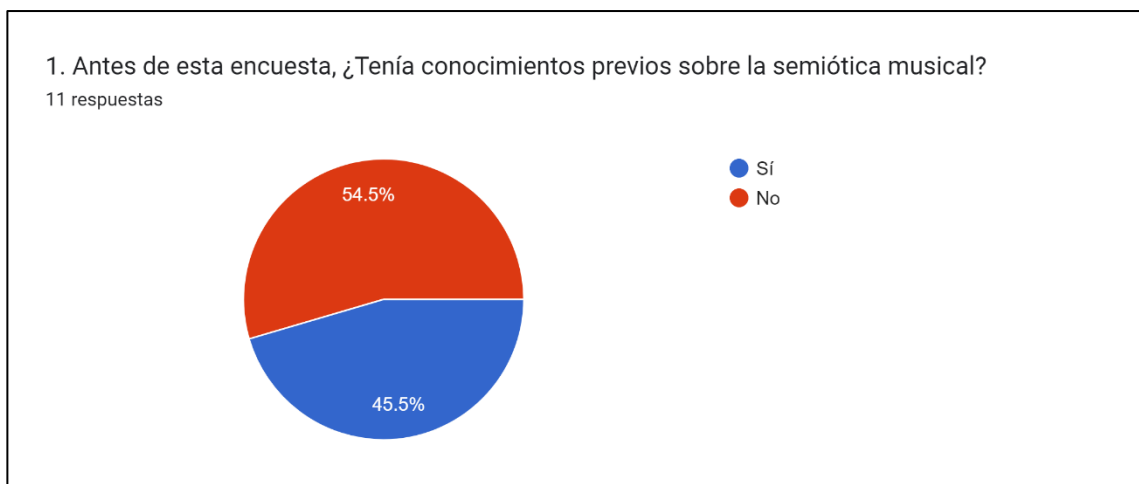
Registro fotográfico

A continuación, se anexan fotografías del trabajo de campo durante la entrevista a la maestra Françoise Berdugo.



Anexo C

Resultados encuestas



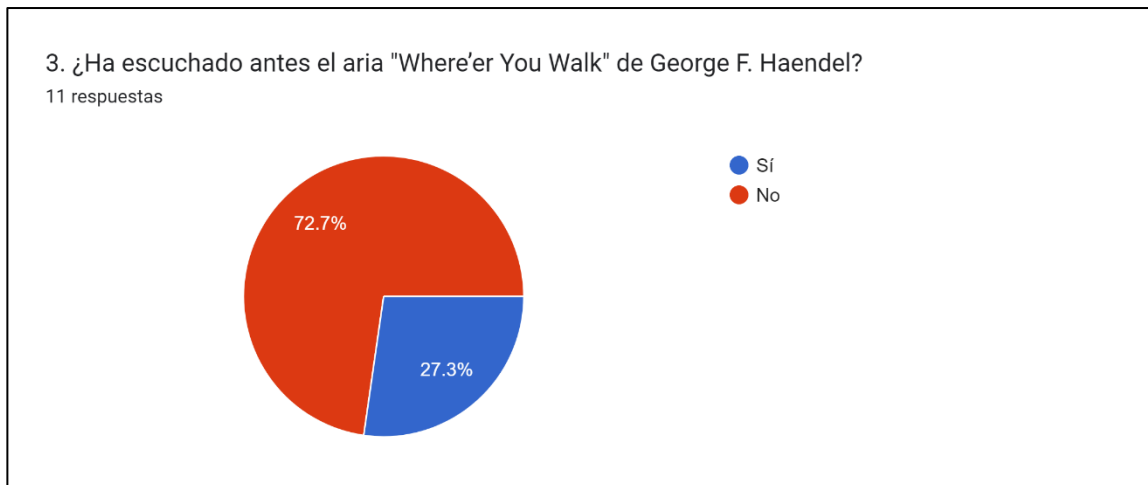
Esta pregunta proporcionó información importante sobre el nivel de conocimiento de los estudiantes de canto lírico sobre la semiótica musical. En este caso, el hecho de que la mayoría de los estudiantes (54.5%) no tuvieran conocimientos previos sobre la semiótica musical indica una posible brecha en su formación académica o en la enseñanza que reciben. Por otro lado, el hecho de que el 45.5% de los estudiantes sí tuvieran conocimientos previos sobre la semiótica musical es alentador y sugiere que hay una conciencia creciente sobre la importancia de este campo de estudio en la formación musical.



En este caso, el hecho de que el 90.9% de los estudiantes haya respondido afirmativamente a la pregunta indica que hay una percepción generalizada de que la semiótica musical es importante para la interpretación musical. Esto es alentador, ya que

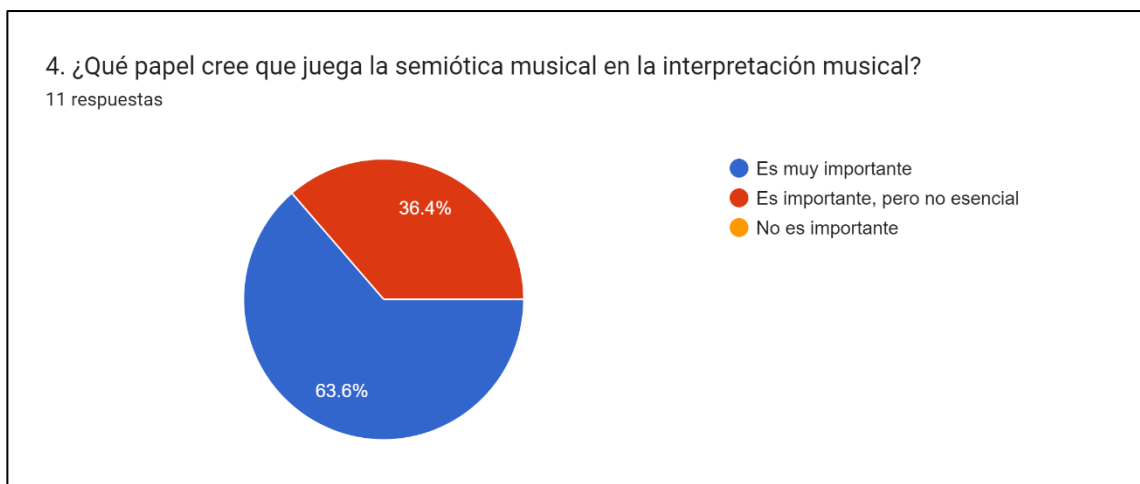
sugiere que los estudiantes reconocen la relevancia de esta materia para mejorar su interpretación y comprensión de la música.

La respuesta de la única persona que contestó "no lo sé" indica la necesidad de una mayor educación y concienciación sobre la importancia de la semiótica musical para la interpretación musical.



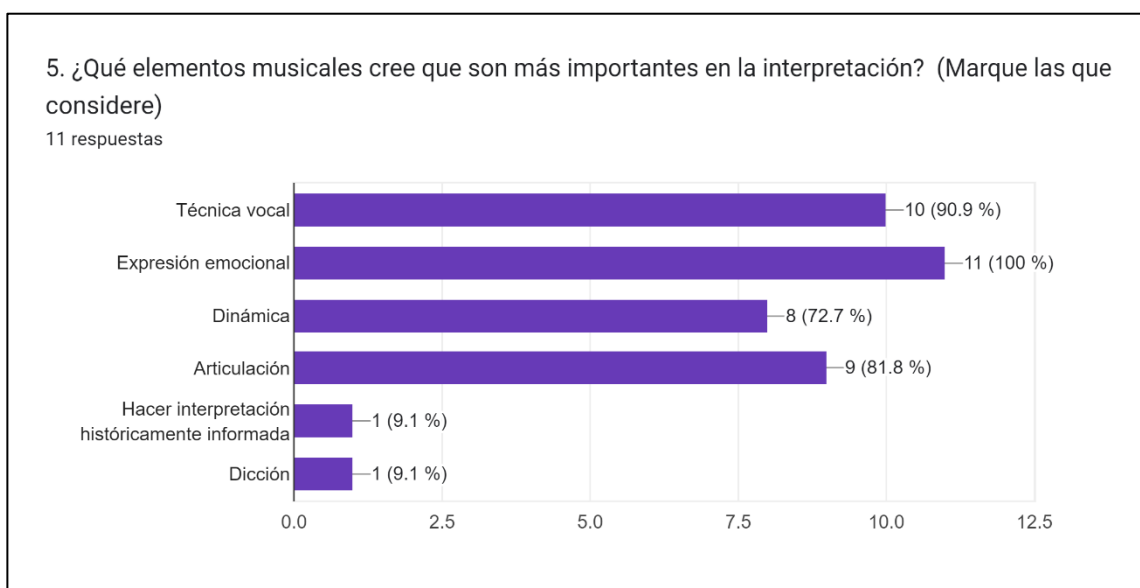
El hecho de que la mayoría de los estudiantes (72.7%) no haya escuchado antes el aria "Where'er You Walk" de George F. Haendel sugiere que la obra no es muy conocida entre los estudiantes de canto lírico. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el conocimiento de esta pieza específica no necesariamente indica la falta de conocimiento general sobre la obra de Haendel.

La respuesta del 27.3% de los estudiantes que sí habían escuchado la obra sugiere que hay una minoría de estudiantes que están más familiarizados con el repertorio de Haendel y, por lo tanto, tienen una base de conocimiento más amplia en el género.



El hecho de que la mayoría de los estudiantes (7 de 11) hayan contestado que la semiótica musical es "muy importante" sugiere que los estudiantes creen que esta materia tiene un papel crucial en la interpretación musical. Esto es alentador, ya que indica que los estudiantes están conscientes de la relevancia de la semiótica musical para su desarrollo como músicos.

La respuesta de los 4 estudiantes restantes que contestaron que la semiótica musical es "importante, pero no esencial" sugiere que estos estudiantes ven la materia como algo valioso pero no indispensable para la interpretación musical.



Es alentador ver que todos los estudiantes seleccionaron la expresión emocional como un elemento muy importante en la interpretación musical, lo que sugiere que los

estudiantes son conscientes de la necesidad de transmitir la emoción y la intención detrás de una obra musical. Además, la mayoría de los estudiantes (10 de 11) seleccionaron la técnica vocal como un elemento muy importante en la interpretación, lo que indica que los estudiantes están conscientes de la importancia de una técnica vocal sólida para cantar con éxito.

Es interesante ver que la dinámica y la articulación recibieron un número menor de selecciones, lo que sugiere que los estudiantes no ven estos elementos como igual de importantes que la expresión emocional y la técnica vocal. Sin embargo, aún recibieron un número significativo de selecciones, lo que indica que los estudiantes entienden la importancia de la dinámica y la articulación para una interpretación musical completa.

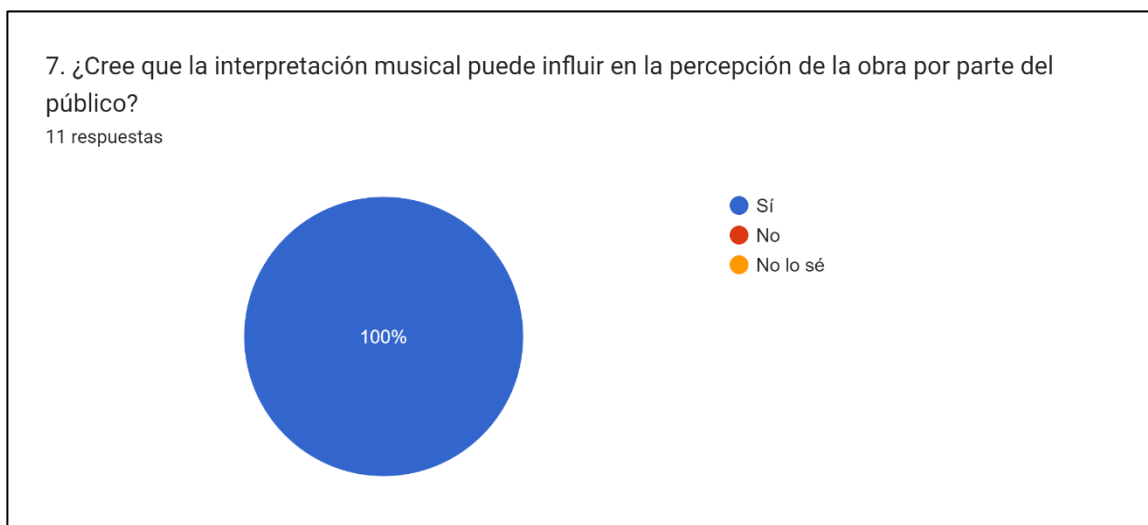
También es interesante ver que dos estudiantes incluyeron elementos adicionales en su respuesta, como la interpretación históricamente informada y la dicción. Estas respuestas sugieren que los estudiantes tienen una comprensión más amplia de los elementos importantes en la interpretación musical y que pueden estar interesados en explorar aspectos más detallados y específicos de la interpretación musical.



Es interesante observar que la mayoría de los estudiantes (6 de 11) consideran que la técnica vocal es más importante que la expresión musical en la interpretación de una obra. Esto sugiere que estos estudiantes valoran la habilidad técnica y la calidad del sonido producido por el cantante sobre la capacidad de transmitir la emoción y el significado de la obra.

Por otro lado, algunos estudiantes (3 de 11) consideran que la expresión musical es más importante que la técnica vocal en la interpretación de una obra. Esto puede indicar que estos estudiantes valoran más la capacidad del cantante para transmitir la emoción y el significado de la obra que la calidad del sonido producido.

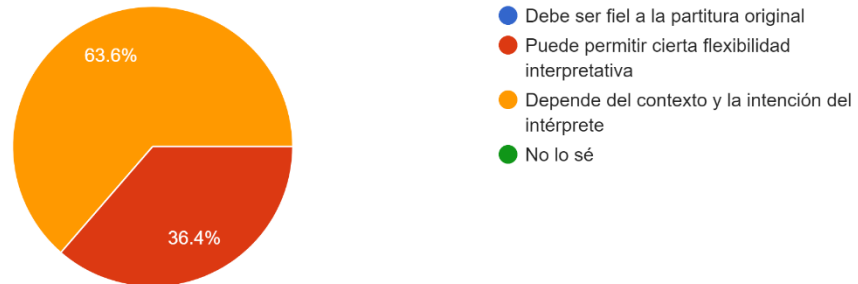
Es interesante notar que algunos estudiantes (2 de 11) no tienen una opinión clara sobre la importancia relativa de la expresión musical y la técnica vocal en la interpretación de una obra. Esto puede ser el resultado de una falta de experiencia o conocimiento en este campo, o simplemente una indicación de que estos estudiantes no han considerado suficientemente la cuestión.



La respuesta unánime de los estudiantes de canto lírico sugiere una fuerte creencia en la importancia de la interpretación musical en la percepción de una obra por parte del público. Esta respuesta puede estar respaldada por una comprensión de que la interpretación no es solo la técnica vocal, sino también la expresión emocional, la dinámica, la articulación y otros elementos musicales que pueden influir en la forma en que se recibe una obra musical. La capacidad de un intérprete para comunicar su interpretación de la obra a través de estos elementos puede tener un impacto significativo en la forma en que se percibe por parte del público.

8. ¿Cree que la interpretación musical debe ser fiel a la partitura original o debe permitir cierta flexibilidad interpretativa?

11 respuestas



Basándonos en los resultados, podemos ver que la mayoría de los estudiantes de canto lírico encuestados creen que la interpretación musical es muy importante y que la semiótica musical tiene un papel importante en la interpretación. También hay una clara preferencia por la técnica vocal y la expresión emocional como elementos más importantes en la interpretación musical.

En cuanto a la flexibilidad interpretativa, la mayoría de los encuestados seleccionaron opciones que implican cierto grado de libertad interpretativa, ya sea dependiendo del contexto y la intención del intérprete o permitiendo cierta flexibilidad interpretativa.

En general, estos resultados sugieren que los estudiantes de canto lírico valoran la interpretación musical y la consideran una parte importante de su educación musical. También parecen estar abiertos a la idea de cierta flexibilidad interpretativa en la interpretación de obras musicales.

9. ¿Qué tanta importancia cree que tiene conocer el contexto histórico y cultural en el que se creó la obra para realizar una interpretación musical?

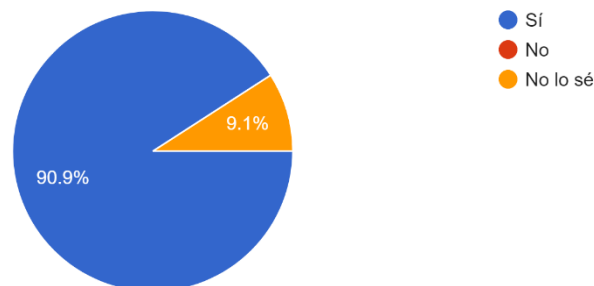
11 respuestas



Los 11 estudiantes de canto lírico encuestados coinciden en la importancia de conocer el contexto histórico y cultural en el que se creó una obra musical para realizar una interpretación adecuada. Esto sugiere que estos estudiantes tienen una comprensión profunda de la relación entre la música y el contexto en el que se produce. Además, la selección unánime de la opción "bastante importante" indica que estos estudiantes reconocen que la comprensión del contexto histórico y cultural es una parte crucial de la preparación para la interpretación musical y una manera de honrar el legado y la intención del compositor.

10. ¿Considera que el conocimiento de la semiótica musical puede ser beneficioso para la formación y el desempeño de un cantante lírico?

11 respuestas



Basándonos en los resultados de la pregunta, podemos concluir que la mayoría de los estudiantes de canto lírico encuestados (el 90.9% de ellos) creen que el conocimiento de la semiótica musical es beneficioso para la formación y el desempeño de un cantante lírico. Esto sugiere que los estudiantes consideran que el conocimiento de la semiótica musical, es decir, el estudio de los signos y símbolos musicales y cómo se utilizan para comunicar significados y expresiones, puede ayudarles a mejorar su capacidad para interpretar y comunicar la música de manera efectiva.

Es interesante destacar que solo un estudiante respondió "no lo sé", lo que sugiere que la mayoría de los estudiantes tienen una opinión formada sobre la importancia de la semiótica musical en la formación y desempeño de un cantante lírico. Estos resultados también podrían indicar que los programas de formación musical en canto lírico deberían incluir más enseñanza sobre semiótica musical para ayudar a los estudiantes a desarrollar habilidades interpretativas más efectivas.

Anexo D

Registro fotográfico de la preparación del Lecture Recital





Anexo E

Registro fotográfico de Lecture Recital







Anexo F

Lecture Recital. Se anexa documento adicional.