NAY: Opereta Ilustrada

Composición de una opereta a partir de la adaptación de los capítulos XL al XLIII del libro *María* del autor colombiano Jorge Isaacs, correspondientes a la historia de Nay.

WILLIAM SEBASTIÁN GÓMEZ VELOZA

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ, COLOMBIA

2020

NAY: Opereta Ilustrada

Composición de una opereta a partir de la adaptación de los capítulos XL al XLIII del libro *María* del autor colombiano Jorge Isaacs, correspondientes a la historia de Nay.

WILLIAM SEBASTIÁN GÓMEZ VELOZA

Proyecto de grado

Asesor:

Daniel Alberto Álvarez Acero

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ, COLOMBIA

2020

NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL “La Universidad El Bosque no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo y sólo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en búsqueda de la verdad”

Resumen

NAY: Opereta Ilustrada es una opereta que adapta los capítulos XL al XLIII del libro *María* del autor colombiano Jorge Isaacs, correspondientes a la historia de Nay, una princesa africana que es separada de su esposo Sinar, de su padre y de su tierra para ser traída como esclava a la Nueva Granada. Esta opereta es presentada en un formato audiovisual en el cual la acción dramática es retratada a través de música lírica e instrumental, acompañada de ilustraciones animadas que acercan la ópera a nuevos formatos y públicos. Este proyecto interdisciplinario compuesto y dirigido por William Sebastián Gómez Veloza, contó con la participación de Laura Vanessa Bello Martínez (Frognessa) en la ilustración; Nicolás Gómez en montaje y edición; Jhonattan Gaviria en mezcla; Ángela María Rodríguez Rueda en adaptación dramatúrgica; y los cantantes Ana Lucelly Martínez (Soprano) como Nay, Ernesto Angulo (Bajo) como Doctor Mayn, Magmahú y Misionero, y Carlos Felipe Cerchiaro (Barítono) como Sinar y Efraín.

Palabras Clave

Ópera, opereta, composición, música lírica, adaptación, escena, interdisciplinariedad, ilustración, montaje, dramaturgia, nuevos formatos.

Abstract

NAY: Opereta Ilustrada is an operetta that adapts chapters XL to XLII from the book *Maria* by Colombian author Jorge Isaacs. These chapters correspond to Nay's story; an

African princess taken away from her husband, Sinar, her father and her land, brought to the Spanish colony of "Nueva Granada". This operetta is presented in an audio-visual format, in which the dramatic action is portrayed through lyrical and instrumental music, along with animated illustrations to bring Opera to new formats and audiences. This interdisciplinary project composed and directed by William Sébastian Gomez Veloza, had the participation of Laura Vanessa Bello Martinez (Frognessa) in the illustrations, Nicolas Gomez in montage and edition, Jhonattan Gaviria in sound mixing, Angela Maria Rodriguez Rueda in drama adaptation; along with singers Ana Lucelly Martínez (soprano) as Nay, Ernesto Angulo (bass) as Doctor Mayn, Magmahú and The Missionary, and Carlos Felipe Cerchiaro (baritone) as Sinar and Efraín.

Keywords

Opera, operetta, composition, lyrical music, adaptation, scene, interdisciplinarity, illustration, montage, dramaturgy, new formats.

El resultado final de este proyecto se encuentra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/wBs2oTGAJEQ

Tabla de Contenidos

Introducción 8
La Obra 11
Argumento 12
Justificación 14
Objetivos 17
Objetivo General 17
Objetivos Específicos 17
Referentes 18
Composición de la Opereta 20
Preludio 20
Escena 1 23
Escena 2 28
Escena 3 33
Escena 4 38
Escena 5 42
Escena 6 48
Escena 7 55
Conclusiones 60
Referencias 62

Introducción

La ópera es el encuentro de diferentes disciplinas artísticas como la música, el drama, la poesía, las artes visuales y en ocasiones la danza. “Es una obra escénica con acompañamiento instrumental en la que el canto es el vehículo principal para retratar la acción dramática y las emociones de los personajes” (Oxford University Press, 2013, p.1084, 1085)

“Se piensa que el drama litúrgico medieval, los autos sacramentales medievales y los dramas pastorales como *Le Jeu de Robin* et *de Marion* de Adam de la Halle portaron las semillas germinales de la ópera.” (Oxford University Press, 2013, p.1084, 1085) Sin embargo, su consolidación comenzaría a finales del siglo XVI, cuando un grupo de intelectuales italianos cercanos al conde Giovanni Bardi (1534-1612) de Florencia, cautivados por la cultura griega clásica, decidieron traer de vuelta a la Tragedia Antigua en contraposición a las tendencias musicales de su época, experimentando con formatos de cámara vocal en la que las palabras se entonaban silábicamente de forma recitativa. En el año 1607, se estrena la opera *La Favola d’Orfeo* del compositor Claudio Monteverdi (1567-1643). Durante este periodo el género “se utilizaba en los festejos de las familias importantes de la época, que lo financiaban y, así, trataban de impresionar a la sociedad del momento y de ostentar su poder. Tuvieron que pasar todavía treinta años para que la ópera comenzara su acercamiento al pueblo italiano y fue en el año 1637, cuando la familia Tron inauguró en Venecia el que sería el primer teatro de ópera, el Teatro San Cassiano. El teatro abrió sus puertas con la ópera *Andromeda*, de Francesco Manelli, y poco tiempo después inició allí su carrera Francesco Cavalli, discípulo de Monteverdi. Había nacido un nuevo fenómeno: la ópera como espectáculo público.” (Cuenca Amigo M. 2013, p.301)

"La ópera en Colombia, propiamente dicha, tiene hitos que se remontan a la primera mitad del siglo XIX, en forma de espectáculos con fragmentos que las compañías teatrales y musicales españolas se atrevían a recorrer los países americanos, pese a las dificultades del transporte de aquellos tiempos. La principal vía de comunicación en el país era la navegación por el río Magdalena, no había carreteras y en muchos casos era necesario que actores y cantantes hicieran tramos a lomo de mula para alcanzar su lugar de destino." (Cellis Albán F. 2018)

En 1867 la compañía de ópera italiana Cavaletti estrenó en el Coliseo Maldonado de Bogotá, tres zarzuelas de compositores colombianos: *El Vizconde* de José María Ponce de León (1845-1882), *El postillón de la Rioja* de Juan Crisóstomo Osorio (1836-1887) y *Jacinto* de Daniel Figueroa (?-1887). Otro estreno importante ayudo a cimentar el género en el país se llevó a cabo en 1883, con *Similia Similibus*, de la pianista y compositora Teresa Tanco (1859-1946), "fue un evento tan importante que el Papel Periódico Ilustrado le dedico ocho páginas entre las cuales está la partitura de una cavatina, el libreto, una pequeña reseña y el grabado" (Torres López, Rondy F. 2012)

La ópera como género, ha pasado por muchos cambios y ramificaciones; Su estructura, sus formatos, su papel en la sociedad y sus medios están en una constante transformación que sitúa al compositor del siglo XXI, en la tarea de tomar o rechazar los elementos musicales, estéticos, filosóficos y artísticos que la ópera ha acumulado a lo largo de su historia. ¿Qué pasaría si se despoja a la ópera de uno de sus componentes más representativos, como lo es la presentación en vivo ante un público? Si la acción dramática no fuera llevada por actores en un escenario ¿Seguiría siendo ópera?

La finalidad de este proyecto es componer una opereta, subgénero que puede hacer referencia a una obra operística de dimensiones y pretensiones más modestas, o a la desarrollada

en París y Viena en el siglo XIX, en la década de 1850 como una forma de satirizar al género, añadiendo elementos de parodia y pasajes hablados. El compositor y violonchelista francés Jacques Offenbach (1819-1880) compuso alrededor de 90 operetas y es considerado el padre de la opereta moderna y de la comedia musical.

Se parte de la premisa de que en este proyecto no se aborda el género desde un formalismo estricto, puesto que se cambia la representación escénica de la opereta por una representación gráfica a través de ilustraciones. Con esto, se busca generar un diálogo sobre los límites de la escena y sobre el papel de los medios digitales en la evolución de la misma.

Desde la tonalidad se abordan músicas correspondientes a distintos periodos históricos que refuerzan el carácter dramático y narrativo de cada escena, por ejemplo, en las sección del Misionero se emplean cualidades contrapuntísticas reminiscentes al neoclasicismo, corriente contemporánea de los siglos XX y XXI que se desarrolló principalmente entre 1920 y 1940 junto a compositores como Ígor Stravinski (1882-1971) y Paul Hindemith (1895-1963).

A un nivel más general, el uso de acordes cuartales, de segundas, de novenas, de séptimas, de octavas paralelas y de tritonos en determinadas secciones de la opereta, corresponden a una gran admiración e influencia a la suntuosa armonía utilizada por Claude Debussy (1862-1918), resaltando su ópera en cinco actos *Peleas y Melisande*, estrenada en 1902*,* y de los trabajos liricos de las Romanzas Op. 6, Op 8, y Op. 10 del pianista, director de orquesta y compositor posromántico Serguéi Rajmáninov (1873-1943).

Con el fin de alcanzar sonoridades cercanas a las músicas de los lugares mencionados en la historia, se utilizan cualidades rítmicas, melódicas, escalísticas e interválicas de distintas danzas y ritmos, como punto de partida para realizar las composiciones. Tal es el caso del pasillo, el cual es un ritmo folclórico autóctono colombiano, que surgió durante la época

independentista en los Andes neogranadinos en las primeras décadas del siglo XIX, y del bambuco, cuyo origen presuntamente africano es expuesto en la novela *Maria* (1867) "Pero no se crea que todos los ritmos considerados como propiedad nuestra, lo sean en realidad. Dos de los tipos más conocidos, el pasillo y el bambuco, se encuentran en obras de compositores europeos de distintas épocas y países. Por ejemplo, el Scherzo del Cuarteto Op.59 número 2 de Beethoven, es un verdadero pasillo. Sobre esta misma obra dice el erudito musicólogo don Otto de Greiff en un folleto titulado Los cuarteras de cuerdas de Beethoven (1948) que, precisamente por la síncopa "tiene un aire tal de bambuco, que aún los más regionalistas habrán de dudar sobre lo autóctono de nuestros aires" (Uribe Holguín, G., 1941). La opereta utiliza recursos técnicos de origen colombiano y africano, para nutrir la narrativa con referencias historias que aportan al proceso compositivo y creativo, dotando a las escenas de cualidades musicales que definen el tono, el carácter y en algunas ocasiones la forma de las obras.

La Obra

Esta opereta es una adaptación de los capítulos XL al XLIII del libro María del autor colombiano Jorge Isaacs, correspondientes a la historia de Nay, una princesa africana que es separada de su esposo Sinar, de su padre y de su tierra para ser traída como esclava a la Nueva Granada. Esta opereta es presentada en un formato audiovisual en el cual la acción dramática es retratada a través de música lírica e instrumental, acompañada de ilustraciones animadas que acercan la ópera a nuevos formatos y públicos.

Este proyecto interdisciplinario cuenta con la participación de Laura Vanessa Bello Martínez (Frognessa) en la ilustración; Nicolás Gómez en montaje, edición, y animación;

Jhonattan Gaviria en mezcla; Ángela María Rodríguez Rueda en adaptación dramatúrgica; y los cantantes Ana Lucelly Martínez (Soprano) como Nay, Ernesto Angulo (Bajo) como Doctor Mayn, Magmahú, Misionero, y Carlos Felipe Cerchiaro (Barítono) como Sinar y Efraín.

Argumento

Efraín al enterarse que la mujer que lo cuidó de niño está gravemente enferma, parte en su caballo a visitarla. Al llegar a su casa, sus peores temores se hacen realidad y el doctor afirma que la mujer está a punto de morir. En su agonía, la mujer grita un nombre del cual su doctor jamás había escuchado hablar, así que decide preguntarle; Efraín prosigue a explicar quién es la persona que Feliciana (Nay) llama convaleciente, mientras ella recuerda en sus últimos momentos su vida antes de llegar a la Nueva Granada.

Sus recuerdos la remontan a una conversación que tuvo con su amado Sinar, quien era un noble guerrero de la tribu de los Ashimis que tras la derrota de su padre Orsué, se entregó como siervo a Magmahú (Padre de Nay). Sinar le implora que escapen juntos, pero ella le pide que espere porque no quiere lastimar a su papá. Pasados los días, después de perder una batalla, Magmahú decide expatriarse con su hija y sacrificar a varios de sus esclavos, incluidos Sinar, para calmar la furia de sus dioses. Pero Nay lo detiene y lo convence de que le dé la oportunidad de vivir y de demostrar su lealtad, su padre acepta y deciden partir los tres a la tierra de los Kambu - Manez.

Una vez instalados ahí, llega al territorio un misionero francés que buscaba escapar de una tribu que lo atacó, él le pide el favor a Sinar que le permita enterrar el cuerpo de su compañero a lo cual éste accede e intercede por él ante el jefe de la tribu. Pasados los días el

misionero convierte a Nay y Sinar al cristianismo y celebra su matrimonio, pero se ven interrumpidos por una tribu enemiga que separa a los amantes entre gritos y lágrimas.

Finalmente, Nay es despojada de su esposo, de su familia y de su patria. Con el fruto de su amor en su vientre es atada a un barco esclavista y traída como mercancía de contrabando a la Nueva Granada. Terminado de rememorar tan doloroso recuerdo, Nay muere y Efraín llora la muerte de la mujer que lo cuidó, junto al niño que tuvo con su amado Sinar.

Justificación

NAY es una opereta cuyo medio de representación no es el habitual, por esta razón, pueden surgir opiniones encontradas con respecto a la catalogación de la misma. El artículo *¿Virtual o presencial? Los nuevos escenarios teatrales que abren el debate sobre el futuro de las artes escénicas*, expone dos testimonios que abordan la problemática de utilizar plataformas digitales como escenario: “Esa magia del teatro no se puede retransmitir por una pantalla. La palabra teatro conlleva esa comunión entre los actores y el público, pero en este reinventarse pues debemos buscar un lenguaje", indica por su lado Ramón Barranco, director artístico del Teatro Sánchez. “Creo que todos estamos tratando de ponerle un nombre a este nuevo formato que se ha creado pero no sé si llamarlo teatro digital porque no termina siendo teatro y bueno lo digital lo da esta cuestión de hacerlo audiovisual” menciona por su parte el dramaturgo José Rengifo. (El universo, 2020).

Para algunas personas hablar de teatro virtual o de una escena digital es inimaginable, sin embargo, no sería la primera vez que una disciplina se ve retada al ser despojada de un aspecto que presuntamente es inherente a esta. *La Jetée* es una película de ciencia ficción estrenada en 1962 por el director francés, Chris Marker, la cual se atreve a desafiar las convenciones de la cinematografía que se tenían hasta el momento, la idea de que el cine es “imagen en movimiento” es totalmente ignorada por Marker al realizar un montaje con sólo fotografías estáticas que van cambiando a medida que los diálogos y la narración de los personajes avanza.

Este proyecto parte de la presunta flexibilidad en los componentes de las disciplinas artísticas. ¿*NAY* podría ser considerada una opereta si los cantantes hacen la voz sobre unas ilustraciones dejando de lado la cualidad escénica física del teatro? En opinión propia: Si la

ópera conserva elementos tan importantes como la musical lirica con acompañamiento instrumental y el formato dramático-musical, podría ser representada en escenas que no necesariamente suceden en un teatro o un espacio físico, como por ejemplo en el cine; Es muy común encontrar adaptaciones de óperas a formatos audiovisuales que aprovechan el lenguaje cinematográfico y que van más allá de ser una grabación de las representaciones en vivo, tal es el caso de *Madame Butterfly*, dirigida y escrita por Frédéric Mitterrand en 1995 y de Tosca, dirigida por Benoît Jacquot en el 2001, ambas adaptaciones de óperas de Puccini, rodadas con un punto de vista muy diferente al utilizado en el teatro.

Con los ejemplos antes mencionados, se puede evidenciar que la transversalidad de las disciplinas artísticas, diluyen los límites de lo que se considera propio o ajeno al arte en cuestión. *La Jetée* no deja de ser una película, por estar contada a través de fotos, una obra de teatro no deja de ser teatro por estar en vídeo, una ópera no deja de ser una ópera por ser también una película y en el caso de este proyecto: Una opereta no tendría por qué dejar de ser una opereta, por estar representada por ilustraciones que van cambiando a medida que el drama avanza.

Los medios y los formatos son migrantes y transformables, cargar con paradigmas que se presentan como inherentes a su condición, no permite avanzar las diversas artes escénicas que son usualmente encasilladas en unos esquemas de presencialidad que no siempre se pueden cumplir.

En el texto *Actualización de la ópera y sus nuevos modelos de comunicación digital* (2012), Ivan Lacasa-Mas e Isabel Villanueva-Benito hablan sobre las estrategias que la industria de la ópera ha generado para actualizarse mediante los medios digitales, ya que la mayoría de personas la percibe como algo de otra época. En su texto citan las siguientes afirmaciones: “Para ampliar y renovar sus audiencias ha decidido digitalizar y

audiovisualizar su comunicación. Parece ser consciente de que en una sociedad mediática, la actualidad no es tanto una propiedad de las cosas, como del mensaje que de ellas habla; una proporción entre una información emitida y las expectativas de los receptores" (Merten, 1999, p. 203). "Sabe que la batalla que tiene que dar no consiste en alcanzar una mayor relevancia musical. Su reto ahora es despertar un mayor interés en el público. Entiende que sólo si recibe más atención, será considerada actual" (Ruhrmann, 2005, p. 68). "Por ello se sirve de los medios digitales de comunicación para integrarse en los mundos de los nuevos públicos" (Silverstone, 1994, p. 3).

El estilo gráfico elegido para realizar la opereta de este proyecto es infantil, esto con el fin de acercar a públicos más jóvenes a ese tipo de representaciones teatro-musicales académicas y también, porque se considera que puede tener mayor difusión en plataformas digitales al ser llamativa visualmente. Se eligió adaptar la historia de Nay porque se busca resaltar el valor histórico y cultural de esa sección del libro *Maria* (1867). En ella se encuentra contenida una tragedia, que refleja el yugo de la esclavitud y un testimonio que vacila entre la realidad y la ficción. Una narración de la cual se puede aprender sobre nuestra herencia y sobre los cimientos sobre los que se construyó este país.

Objetivos

Objetivo General

Componer una opereta a partir de la adaptación de los capítulos XL al XLIII del libro *María* del autor colombiano Jorge Isaacs correspondientes a la historia de Nay.

Objetivos Específicos

- Entender el proceso compositivo como pieza fundamental de la narración en cuestión, y trabajarlo de forma transversal con el lenguaje dramatúrgico y visual.
- Explorar lenguajes musicales pertenecientes a las diferentes épocas y grupos etnográficos mencionados en la historia narrada.
- Crear un producto artístico que acerque la ópera a un público más joven.

Referentes

Algunos de los referentes más importantes para la realización de este proyecto son: O*péra Imaginaire*, la cual es una antología para televisión que mezcla segmentos de actores en acción real y diferentes técnicas de animación, la adaptación animada *de La Flauta Mágica* de Mozart de 1995 dirigida por y Valeriy Ugarov para la serie *Operavox*, y la animación que simula ser teatro de sombras hecha para el festival Oxford Lieder Festival, del año 2014 a partir del Lied de Franz Schubert: *Erlkönig*.

En la parte teórico-musical, el proyecto toma como referentes el libro *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana* (2006), de Francy Montalvo y Javier Pérez Sandoval, para la beca nacional de investigación en música del Ministerio de Cultura, y el trabajo investigativo que ha hecho George Dor, quien es un compositor y educador de Ghana que analiza obras corales de su país, en un PAPER titulado: *Uses of Indigenous Music Genres in Ghanian Choral Art Music: Perspectives From the Work of Amu, Blege, and Dor* (2005). En este trabajo el autor explica varias técnicas pre-compositivas que se extrajeron de las músicas indígenas de su país. Se escogió este texto porque la opereta de este proyecto se sitúa en los dominios que solían pertenecer a las tribus en guerra del centro de Ghana durante el siglo XIX. Se busca incorporar elementos de estos lugares para homenajear la herencia de los esclavos que fueron traídos al Reino de Nueva Granada.

Así mismo, fue de gran ayuda la tesis de grado de Katrina Love, de la universidad de Wollongong, *West African Drumming Rhythms In Contemporary Piano Music* (2013), para entender cómo incorporar ritmos de percusión en el piano, y el artículo *Rhythms of the World:*

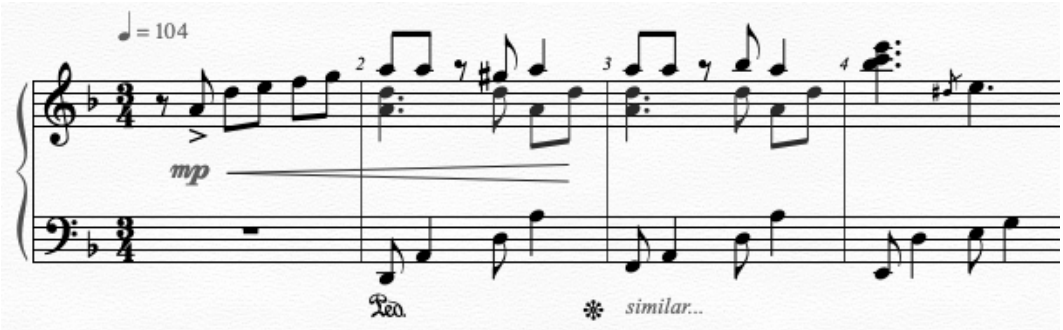
Part 2 (2017), por David Guinane, de la revista *Rhinegold Publishing* que es una de las principales editoriales de música y artes escénicas del Reino Unido.

Composición de la Opereta

Preludio

La historia de *NAY* comienza en Valle del Cauca, en una casa blanca rodeada por un bello paisaje idílico con flores y montañas. Del compás 1-17 se puede encontrar un pasillo lento en Dm con una dinámica suave, se emplean células rítmicas con acento en el primer y en el tercer pulso y los contornos melódicos, hacen uso de arpegios, cromatismos y bordaduras [Figura 1]. "El Pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical... Era un baile de salón y de fiestas de familia muy apetecido en Colombia y en especial Antioquia y Caldas" (Ocampo, 1976, p.112-115).

Figura 1



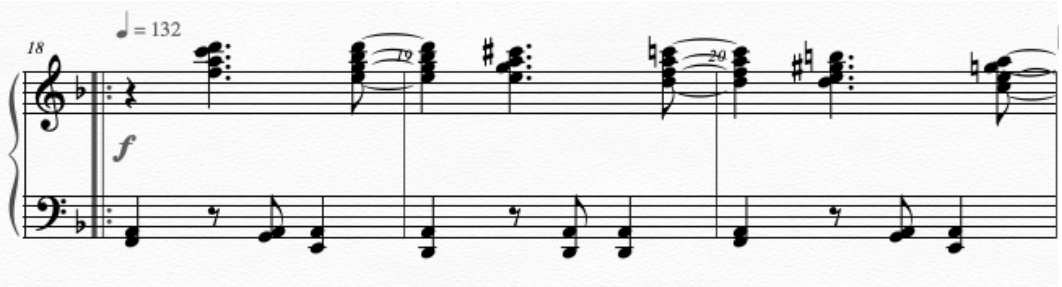
Junto al montajista y animador se tomó la decisión de alterar el encuadre, la iluminación y el movimiento de las imágenes para fortalecer el carácter dramático de cada escena. La

ilustración mostrada en esta sección, está editada para que comience oscurecida y poco a poco se vaya aclarando para simular un amanecer, así mismo, la cámara se va alejando a medida que el pasillo se presenta y se repite.

Ilustración 1, Preludio

En el compás 18, empieza una nueva sección que plantea la imagen de un joven llamado Efraín, quien sale apresurado en su caballo a visitar a la mujer que lo cuidó de niño al enterarse que está gravemente enferma. La dinámica crece, el tiempo se acelera y el movimiento se vuelve más enérgico. A pesar de conservar el ritmo de pasillo los acordes dejan de estar arpegiados y se hacen más percutidos e incisivos, la melodía desaparece y se abre paso a unos acordes largos que generan algunas disonancias con el acompañamiento [Figura 1-2], esto se mantiene hasta el compás 29.

Figura 1-2



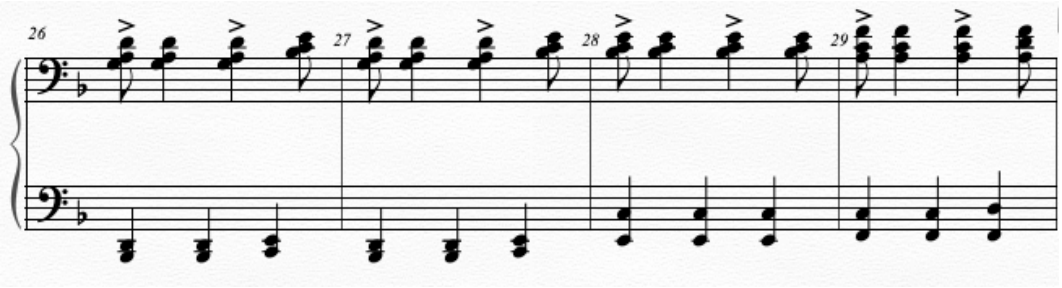
En esta misma sección la cámara se agita, para resaltar el carácter acelerado de la escena y simular el movimiento del caballo galopando. Al notar que el personaje estaba más afanoso de lo que se había previsto, el tempo de esa sección pasó de estar en negra 120 a 132; Este cambio se realizó para que la música estuviera más acorde a lo mostrado en el dibujo.

Ilustración 2, Preludio

A partir del compás 30, el ritmo tradicional de pasillo desaparece y el acento deja de estar en el primer y tercer pulso, para pasar al primero y al contratiempo del segundo [Figura 1-3].

Este pequeño desplazamiento genera una activación rítmica que junto a las negras en la mano izquierda y el cambio de registro, inyectan más movimiento a la sección.

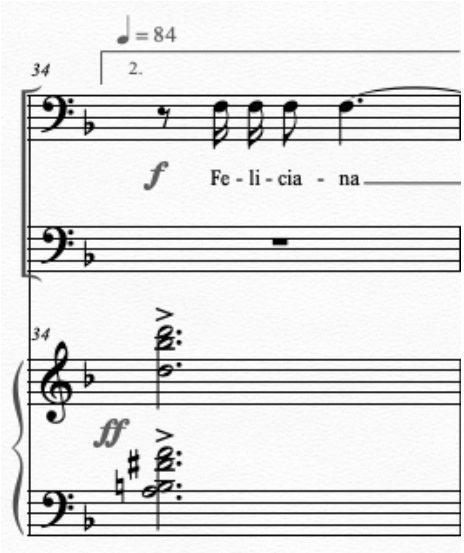
Figura 1-3



Escena 1

La segunda sección del Preludio termina en el compás 34, en el que también inicia la Escena 1 con un grito del joven Efraín (barítono) llamando a la enferma y con un violento acorde fortísimo con acento, que representa el golpe de la puerta al ser abierta de repente con angustia y preocupación [Figura 1-4].

Figura 1-4



A partir del compás 32, Efraín ve a Feliciana y habla con el Doctor Mayn (bajo) sobre su estado de salud, mientras el tiempo se hace más lento y con una dinámica más suave. La ilustración denota el dolor en la cara de todos los que están allí presentes, el piano hace acordes aumentados que buscan generar un sentimiento de inquietud y una atmósfera de preocupación [Figura 1-5].

Figura 1-5

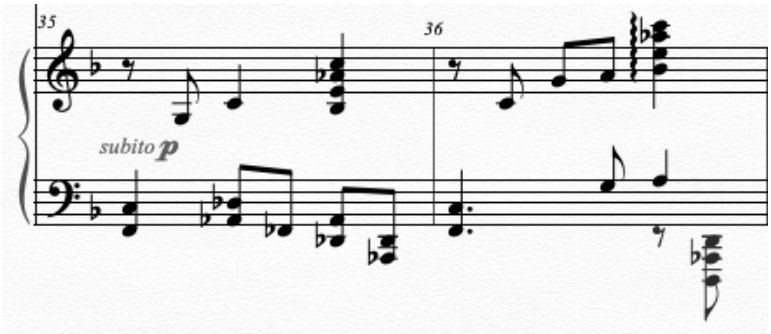
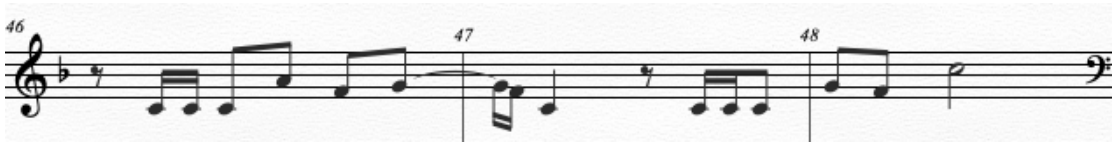


Ilustración 3, Escena 1

Efraín y el doctor hacen un recitativo, que al llegar a la parte en la que el joven expresa el afecto que él y su familia posee por la enferma en el compás 46, el piano cambia de armonía, por una más estable y consonante, mientras suena por primera vez el tema de Nay, el cual es el verdadero nombre de Feliciana [Figura. 1-6].

Figura. 1-6



Otra ilustración aparece con el fin de que el peso dramático de la escena no recaiga en solo una imagen, y para mostrar otra corporalidad de los personajes, una que empalme mejor con la música y con la interpretación de los cantantes. Cabe resaltar que en algunas escenas se

retoman y se alternan ilustraciones anteriores para dar más dinamismo y coherencia a la narrativa.

Ilustración 4, Escena 1

Más adelante, en el compás 65, cuando el doctor revela el terrible destino que Feliciana sufrirá en breve. El piano hace las primeras notas del *Dies Irae*, un famoso y referenciado himno latino del siglo XIII atribuido al franciscano Tomás de Celano [Figura 1-7], [Figura 1-8].

Figura 1-7

Fiche d'écoutes comparatives : thème du Dies Irae.

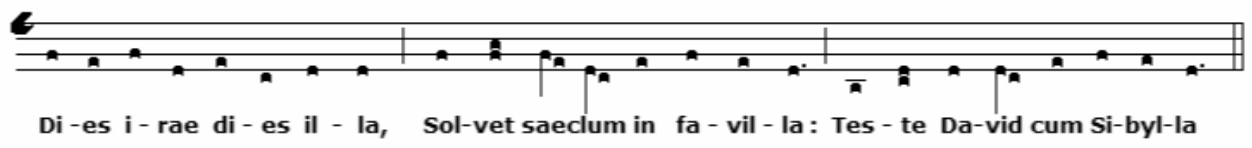
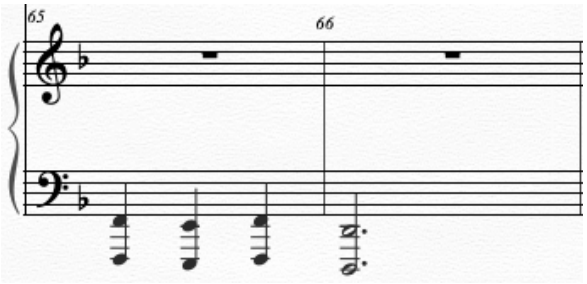


Figura 1-8



Del 72 al 75, se encuentra una breve sección en la que una agonizante Feliciana (soprano) grita el nombre de un hombre llamado Sinar [Figura 1-9]. Se pasa a 4/4, y surge un acompañamiento de piano más percusivo que no había sonado hasta el momento, indicándonos que la mente de Feliciana está en otro lugar y en otro tiempo. La imagen nos muestra un primer plano de la convaleciente alucinando para ilustrar el desesperante llamado que se realiza en el intervalo de tritono y de cuarta.

Figura 1-9

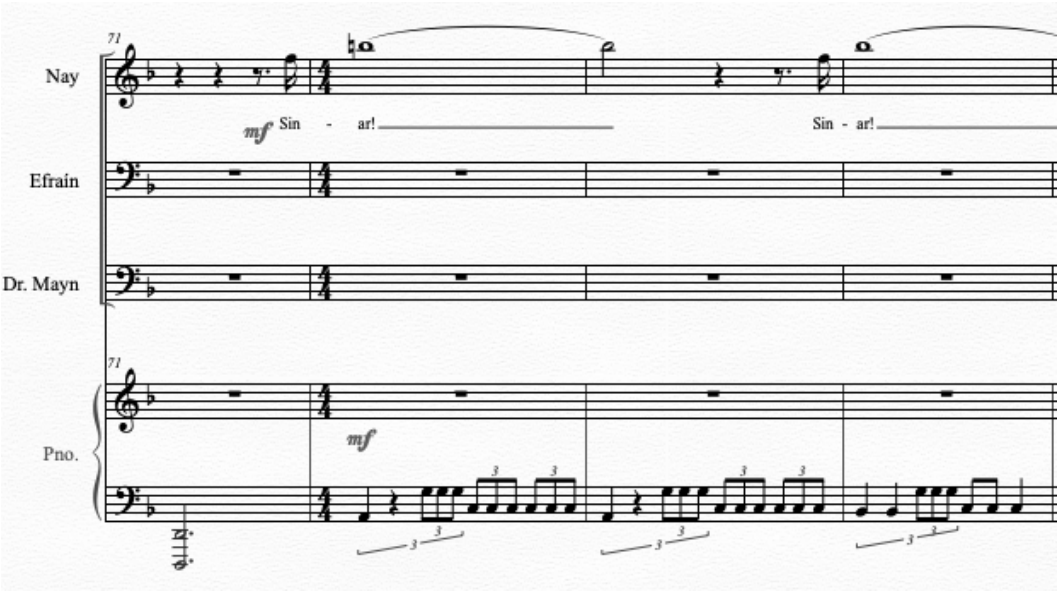


Ilustración 5, Escena 1

En el compás 76 se retoma el pasillo del Preludio, pero esta vez con la voz del doctor que le pregunta a Efraín si sabe quién es el hombre al que la moribunda llama en sus últimos momentos de vida, a lo que el joven contesta afirmativamente. La escena termina con los gritos de Feliciana acompañada por un piano que conectará con la escena 2, en la conoceremos la historia de la desahuciada mujer.

Escena 2

La escena 2 es antecedida por 4 compases con repetición que conectan con la escena previa [Figura 2-1]. El piano percusivo es retomado del compás 72 de la escena 1, las figuras rítmicas aquí presentadas tienen la intención de imitar un repique de percusión a modo de llamado para dar inicio a la primera sección de esta escena. La ilustración utilizada para esta

parte es de nuevo la casa blanca del Valle del Cauca, con el fin de mostrar un contraste entre ese paisaje y el que se mostrará a continuación, cuando empiece el compás 5.

Figura 2-1

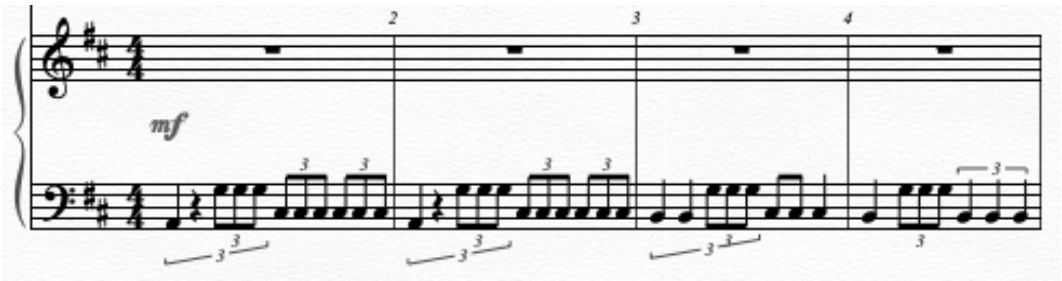
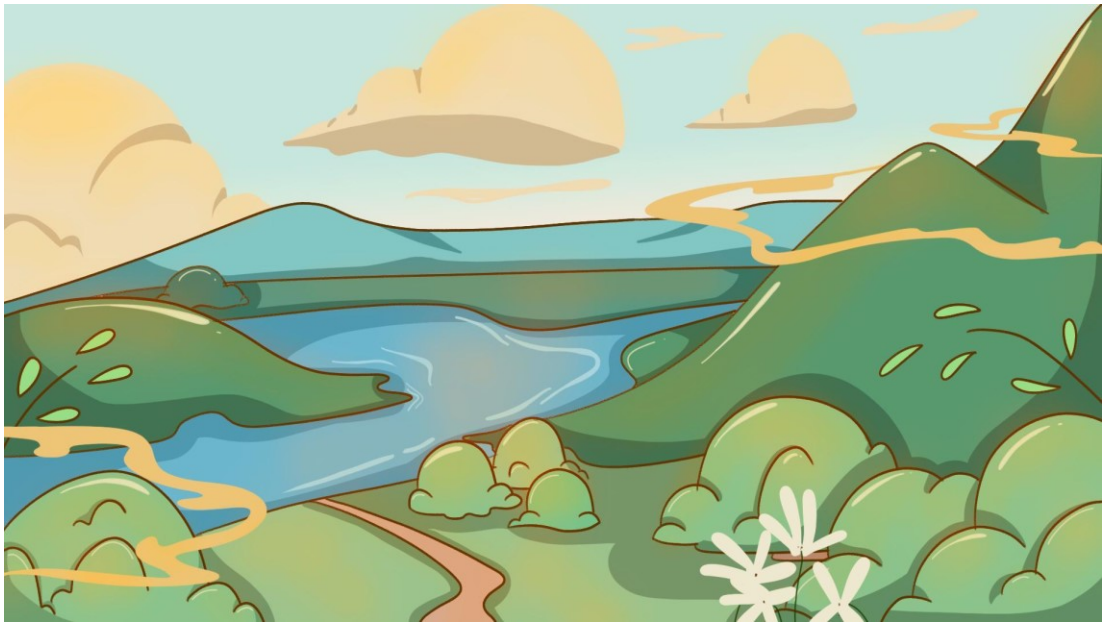


Ilustración 6, Escena 2



Esta escena relata un recuerdo de Feliciana que toma lugar en África del oeste, hacia el año 1852, cuando a ella la llamaban Nay. Era hija de un respetado guerrero que tenía un sirviente

del cual ella estaba profundamente enamorada, el joven le pide que huyan a su país de origen, en donde él es el heredero al trono.

La primera sección de esta escena comienza del compás 5 al 8, con acordes cuartales que también acompañaron el recitativo de la escena 1. Sinar (Barítono) comienza anunciando el camino a su patria. Al terminar su frase, hay un calderón para generar expectativa y para enfatizar escénicamente que el sirviente está mostrando algo.

Ilustración 7, Escena 2

Del compás 9 al 21, se encuentra una nueva sección, en la que Sinar trata de convencer a Nay de huir junto a él. La ilustración muestra al entusiasmado muchacho tratando de convencer a Nay, mientras se presenta un acompañamiento basado en el ritmo de campana del *Kpanlogo* [Figura 2-2], la cual es una danza originaria de la tribu *Ga* alrededor de la capital de Ghana, lugar donde posiblemente toma lugar la escena. Este patrón rítmico es uno de los más antiguos del

África subsahariana y es uno de los tantos ritmos que los esclavos africanos trajeron al ser descargados como mercancía en los diferentes puertos de América.

Figura 2-2

Patrón principal de campana de Kpanglogo.

Del compás 21 al 30 aparece la parte de Nay, la cual es una respuesta a la propuesta de Sinar. La ilustración cambia a un acercamiento de sus rostros y ella le explica que no puede huir porque lastimaría a su papá y le podría ocasionar la muerte si se fuga. Esta sección cuenta con un acompañamiento en redondas para denotar una actitud menos agitada y más meditativa a la de Sinar, sin embargo, desde el compás 26 en la mano izquierda se va formando de nuevo el ritmo del *Kpanlogo* [Figura 2-3], añadiendo figuras a medida que avanzan los compases.

Figura 2-3

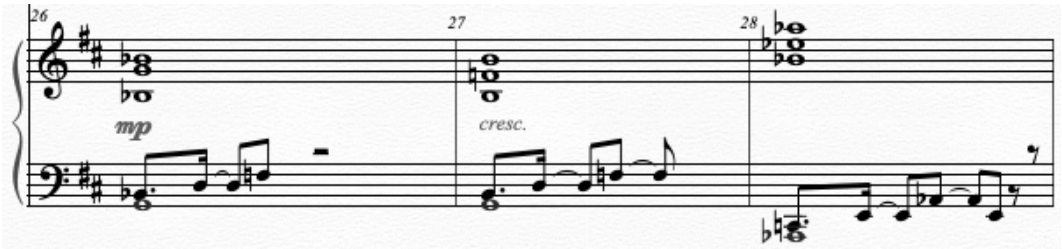


Ilustración 8, Escena 2

Otro punto importante de la sección de Nay, es la influencia a ciertas sonoridades del bambuco en la melodía de la voz que, a pesar de no estar en 6/8 o en 3/4 como tradicionalmente se suele notar, intenté alcanzar por medio de los intervalos y el ritmo sincopado. La inclusión de estas referencias se hizo con la intención de apoyar la teoría que Jorge Isaacs expone sobre el origen del Bambuco en María: “Historiadores y geógrafos, como Cantú y Malte - Brun, dicen que los negros africanos son en extremo aficionados a la danza, cantares y música. Siendo el Bambuco una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de Bambuk levemente alterado”. (Jorge Isaacs, 1988, p.118). En estas secciones se decidió que Nay intentara calmar los ímpetus de Sinar cantándole con los con los ritmos que él solía compartir con ella: “Él le enseñaba las danzas de su tierra natal, los amorosos y sentidos cantares del país de Bambuk” (Isaacs J. 1988, p.123)

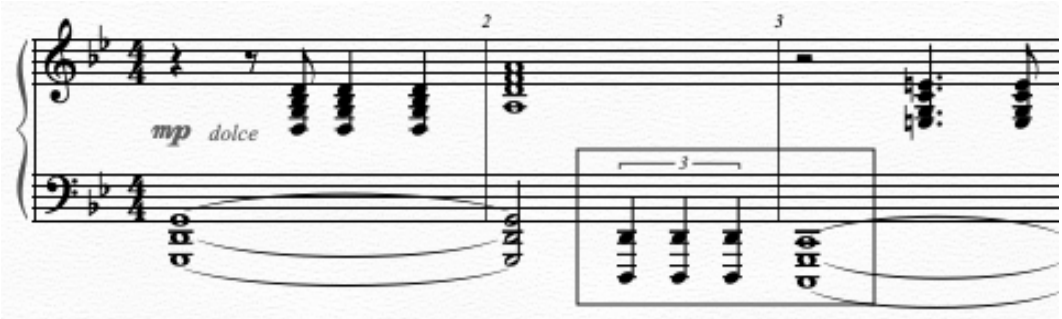
Del compás 30 al 37, se retoma totalmente el ritmo del *Kpanlogo* y Sinar intenta convencerla de nuevo con otros argumentos. En el compás 38, Nay responde, pero esta vez entre los dos se interrumpen o continúan sus frases. Esta conversación concluye en los compases 50, 51 y 52, cuando la ilustración cambia y ambos resuelven la escena proclamando su amor.

Ilustración 9, Escena 2

Escena 3

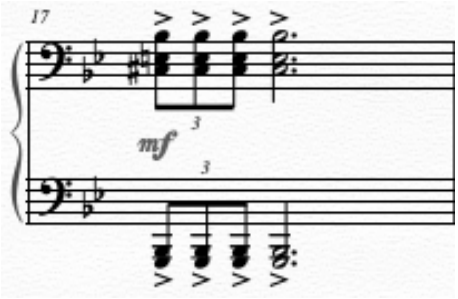
La escena 2 y 3 es conectada por una breve sección instrumental que retoma la ilustración 6 de la escena 2, oscureciendo la imagen para simular un ocaso. Así mismo, funciona como transición, presentando un motivo de tresillos de negra [Figura 3-1] que será importante a lo largo de la escena 3 y 4.

Figura 3-1



Esta escena narra el momento en el que Magmahú, padre de Nay, llega a su casa después de haber perdido una batalla con los ingleses. En su furia, decide expatriarse y ofrecer un sacrificio a sus dioses, ofreciendo a varios de sus esclavos, entre ellos a Sinar. Del compás 17 al 21, empieza la escena 3, con una pantalla en negro y una pequeña introducción al Aria corta sin reiteraciones de Magmahú, presentando nuevamente el motivo de tresillos, pero esta vez en corcheas, con acordes disminuidos, en *mf* y con acentos que contrastan en dinámica, carácter y aceleración con la transición anterior [Figura 3-2].

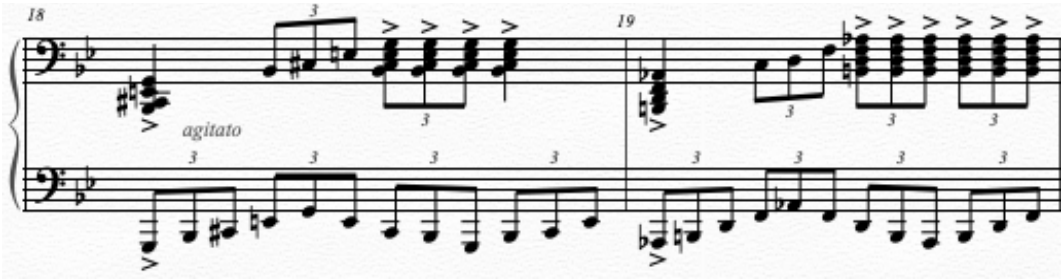
Figura 3-2



En el compás 18, con el fin de representar la cólera del padre de Nay, se siguen ejecutando acordes disminuidos, arpegiándolos en la mano izquierda y haciendo acordes con

acentos para de nuevo presentar el tresillo de corcheas en la mano derecha [Figura 3-3]. El primer acorde de estos compases se realiza en un registro muy bajo, con el fin de ilustrar la imponencia del personaje que aquí se presenta.

Figura 3-3



Con el motivo previamente presentado se construye el acompañamiento en el compás 25 [Figura 3-4], el cual tiene un carácter marcial y marcado, acompañado de acordes en la mano derecha que intercalan su consonancia y disonancia para aumentar o disminuir la tensión en las palabras del personaje. En la imagen se denota la furia y la imponencia al ir mostrando poco a poco el aspecto de Magmahú, con una cámara que se va alejando al no poder abarcarlo desde un inicio.

Ilustración 10, Escena 3

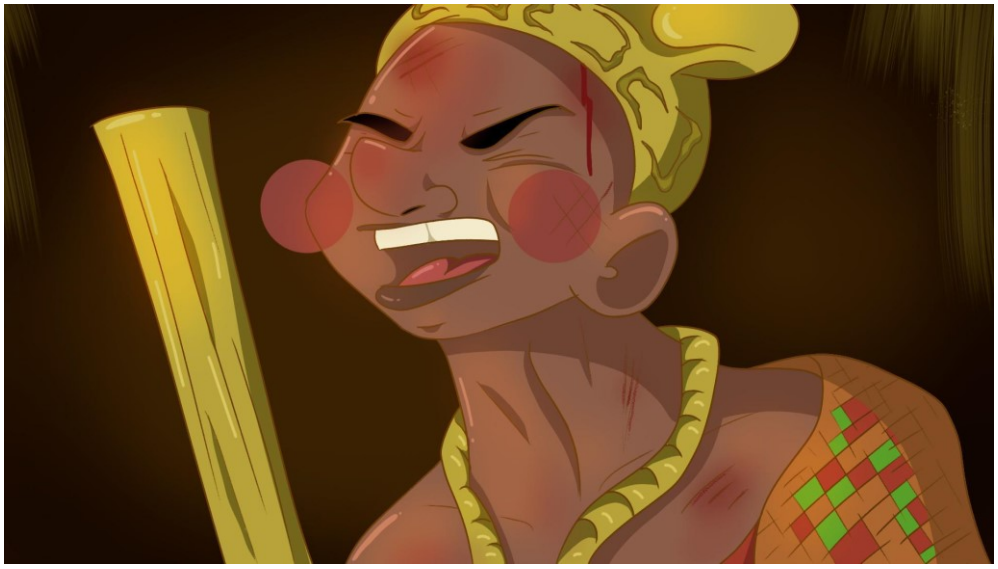
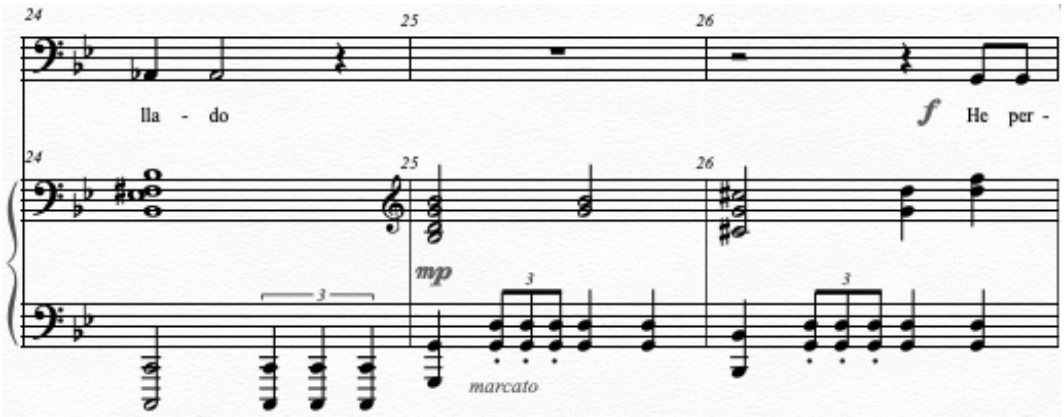
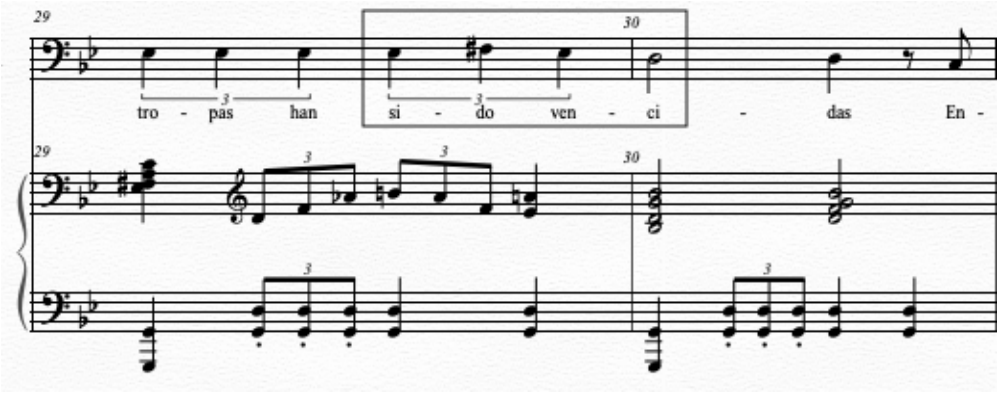


Figura 3-4



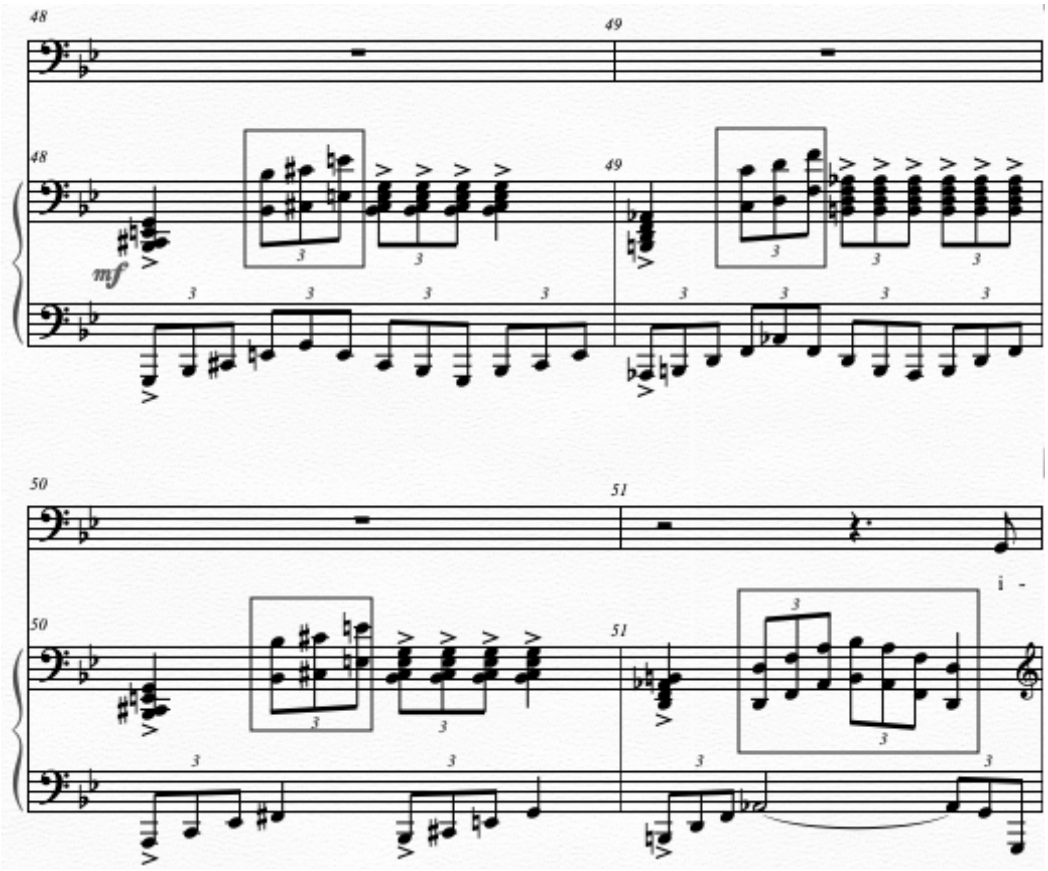
Por otra parte, también incluí el motivo en varias partes de la parte vocal [Figura 3-5], con el fin de que esta escena se sintiera como una unidad y cada elemento tuviera cierta relación entre sí.

Figura 3-5



La primera sección del Aria de Magmahú va hasta el compás 44, ya que del 45 al 47, totalmente furioso, el papa de Nay deja de cantar y realiza una parte hablada. Luego, se repiten los últimos 4 compases de la pequeña sección instrumental que introducía el Aria, con la única diferencia que se hacen octavas en los tresillos antes de ejecutar el motivo principal de esta escena [Figura 3-6].

Figura 3-6



Escena 4

El Aria corta de Magmahú termina en el compás 60, cuando él anuncia que sacrificará a Sinar, en ese momento Nay no puede ocultar su angustia y grita de dolor, esto se muestra en una imagen que solo aparece una vez y de manera muy rápida. Este alarido da inicio al recitativo en el que Magmahú amenaza a su esclavo, mientras en el piano se escucha el *Dies Irae* [Figura 4-1], que se usó anteriormente en la escena 1 cuando el doctor anunció la muerte de Feliciana.

Figura 4-1

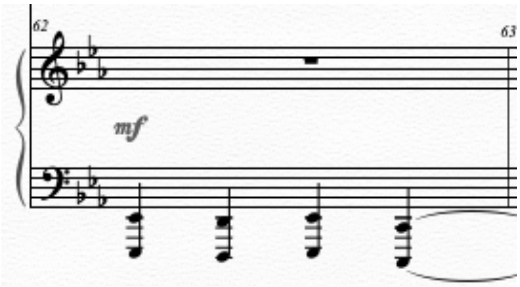
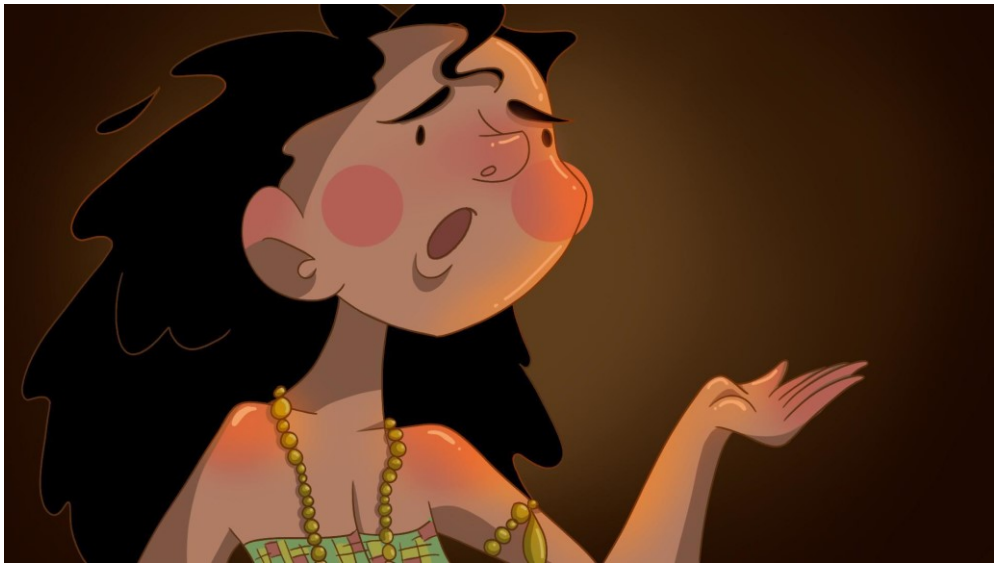
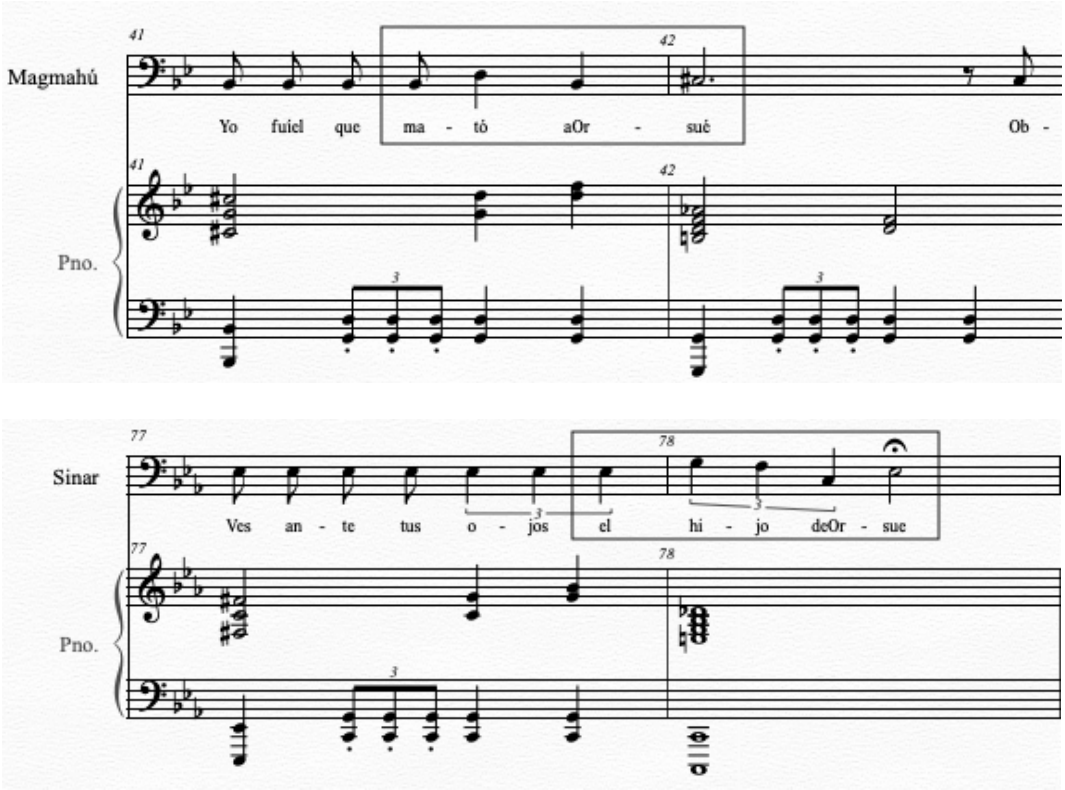


Ilustración 11, Escena 4



En el compás 76 Magmahú asombrado, detiene su canto y vuelve a expresarse en un pequeño pasaje hablado desbordado de emociones. Esta es una cualidad del personaje que se quiso mantener consistente a lo largo de las escenas. Inmediatamente seguido a esto, del compás 77 al 78, Sinar revela que es el hijo de Orsué, el rey Ashimi que Magmahú asesinó cuando consiguió la victoria sobre su pueblo, en esta parte se retoma el acompañamiento del Aria de Magmahú y el joven esclavo canta intervalos similares a los que el papa de Nay cantó cuando orgulloso recordaba que mató al rey de la tribu rival [Figura 4-2].

Figura 4-2



En el compás 79 Nay interviene, el tempo cambia, se ilumina el rostro de la joven y se oscurece el resto de la escena. El dulce tema de Nay que apareció en la escena 1, surge de nuevo en el piano para acompañarla mientras le ruega a su papá perdón y lo intenta convencer de que acepte a Sinar como su yerno.

Ilustración 12, Escena 4

Magmahú es conmovido por su hija y le dice a Sinar que le entregará la mano de Nay cuando esté seguro de su amistad. El esclavo promete lealtad y la escena termina con la transición instrumental que en texto narra la transición de los tres expatriándose a los territorios de los Kambu - manez.

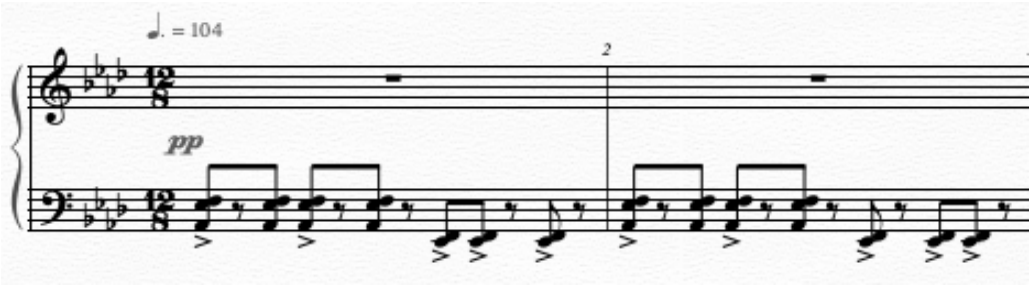
Ilustración 13, Escena 4

Escena 5

Esta escena inicia con una introducción instrumental de carácter más rítmico que continúa y contrasta con la transición anterior. Al encontrarse los personajes en otro lugar de áfrica, se quiso utilizar procedimientos de lugares geográficos diferentes a los ya vistos hasta el momento. Se emplea una pentatónica de Ab, como la afinación de instrumentos como el Kora, el Mbira y el Gongoma, instrumentos que pueden ser encontrados en Senegal, Mali, Guinea y Gambia, el cual es mencionado en el libro.

El ritmo que se puede encontrar en la mano izquierda, proveniente del ejecutado por el Dundun en el *Doudoumba* (Danza de los hombres fuertes). Es un patrón que en su primera parte hace el mismo ritmo que el instrumento, pero que en su segunda parte cambia de lugar las últimas 6 corcheas y silencios con el fin de darle mayor movilidad y variedad al bajo [Figura 5-1].

Figura 5-1



A partir del compás 3, la mano derecha hace el patrón de Djembe del Doudoumba [Figura 5-2] y a partir del compás 6, mientras el ritmo de campana continua, se puede encontrar una melodía también pentatónica que suma otra capa rítmica.

Figura 5-2

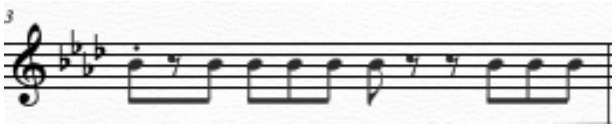


Figura 5-3

Guinane, D. (2017). Doudoumba pattern.

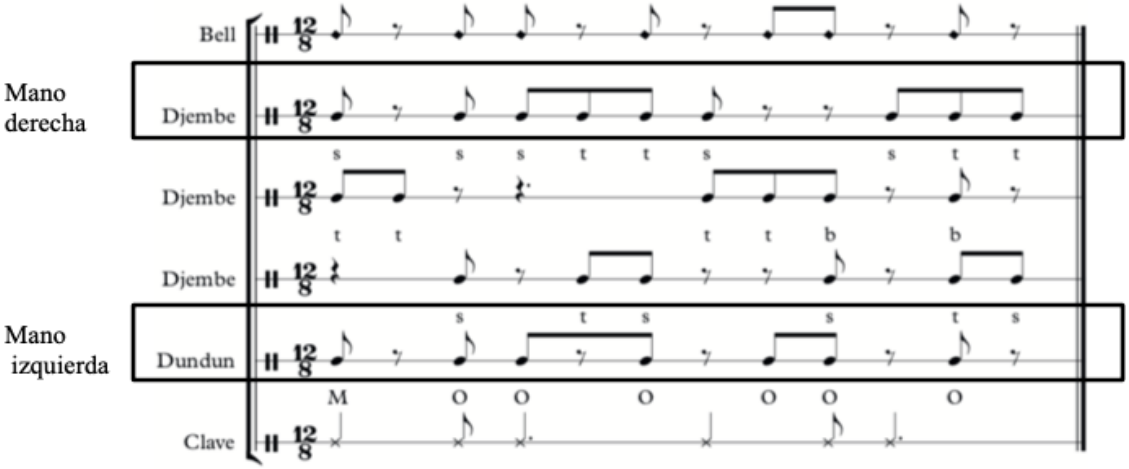
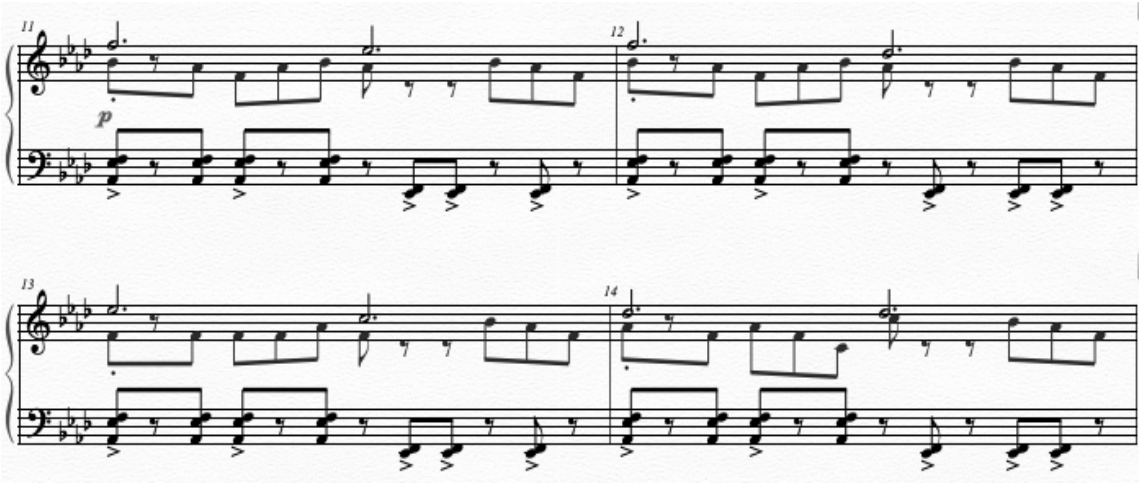


Ilustración 14, Escena 5

La introducción cuenta con una segunda sección que retoma nuevamente en la melodía en la voz superior del piano el *Dies Irae*, este motivo se anticipa a la mención de la muerte del compañero del misionero [Figura 5-4]. Otra cualidad de esta parte, es que la segunda voz de la mano derecha, a pesar de continuar con el mismo ritmo de Djembe, deja de repetir la misma nota y empieza a tocar otras notas de la escala pentatónica de Ab como si de una melodía secundaria se tratase.

Figura 5-4



La introducción de la escena 5 va hasta el compás 19, la cámara se aleja y Magmahú hace el intervalo de 4 con el que usualmente llaman a Sinar, todavía con notas de la pentatónica de Ab, le avisa que encontró a dos extraños dos leguas arriba. El extraño con túnica negra comienza a rezar en el compás 23, para esto se usó el canto gregoriano *O Crux ave, spes unica*, el cual también es una oración de piedad en latín que significa (Saludo a la Cruz, nuestra única esperanza). Aquí la métrica cambia de ternaria a binaria, se deja de utilizar la pentatónica de Ab, y se realizan pasajes contrapuntísticos en el acompañamiento con una armonía más clásica, notas de paso y bordaduras. Esto se hace con el fin de darle al personaje un rasgo acorde a su índole religioso y que instrumentalmente sonara diferente al carácter rítmico de los acompañamientos en las otras escenas.

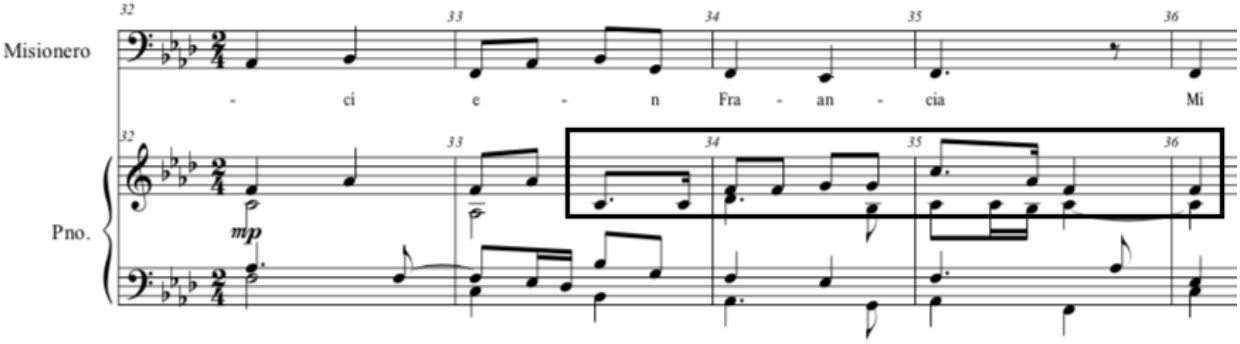
Ilustración 15, Escena 5]

En el compás 31, Sinar le pregunta al extraño quien es y empieza un diálogo entre estos dos personajes. Cuando el primero canta lo hace con la pentatónica de Ab y desde el compás 48, retomando el ritmo que se usó de acompañamiento en la escena 2. En cambio, cuando el misionero canta, lo hace con carácter religioso, con sus pasajes contrapuntísticos y con las características musicales que se le otorgaron a este personaje.

Ilustración 16, Escena 5

En el compás 33, cuando el misionero afirma que viene de Francia, se puede escuchar una pequeña referencia a las primeras notas de La Marsellesa en la voz superior del piano en la mano derecha, en tonalidad menor [Figura 5-5].

Figura 5-5



Finalmente, esta escena termina con el misionero pidiendo que le permitan enterrar a su hermano muerto y Sinar accediendo a interceder por él ante el jefe de la tribu. Las imágenes aquí presentadas se alternan y en algunos cuadros los personajes se acercan para dar más dinamismo a la conversación. Se retoman los compases 3 y 4 dos veces para dar final a esta escena y conectar con la transición de la siguiente.

Escena 6

Esta escena también es antecedida por la transición que conectaba la escena 4 y 5 pero esta vez en tonalidad de F. En esta escena, ha pasado algún tiempo desde que Sinar conoció al misionero y ahora él es el encargado de unir a los enamorados en sagrado matrimonio. La sección del misionero va del compás 17 al 41, de la misma forma, podemos encontrar los mismos rasgos musicales de este personaje en la escena anterior, el contrapunto, la armonía, las bordaduras y sobre todo, su carácter religioso. Así mismo, se añadieron tresillos de negra, en los compases 26, 28 y 30 de la sección del misionero, por la importancia que han tenido en escenas anteriores y en las mismas transiciones [Figura 6-1].

Figura 6-1

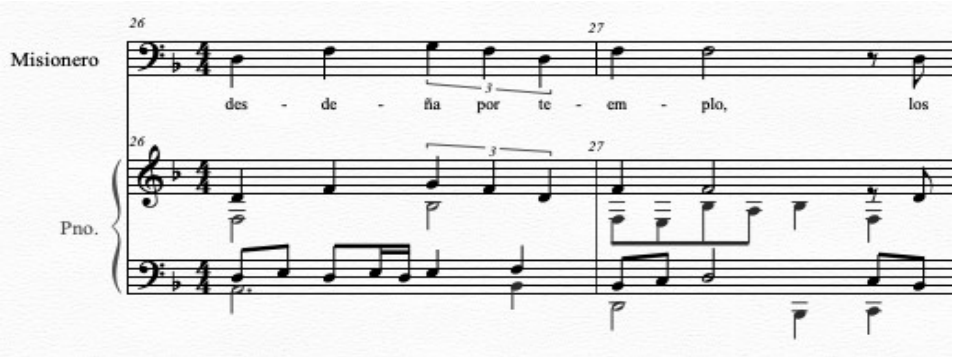
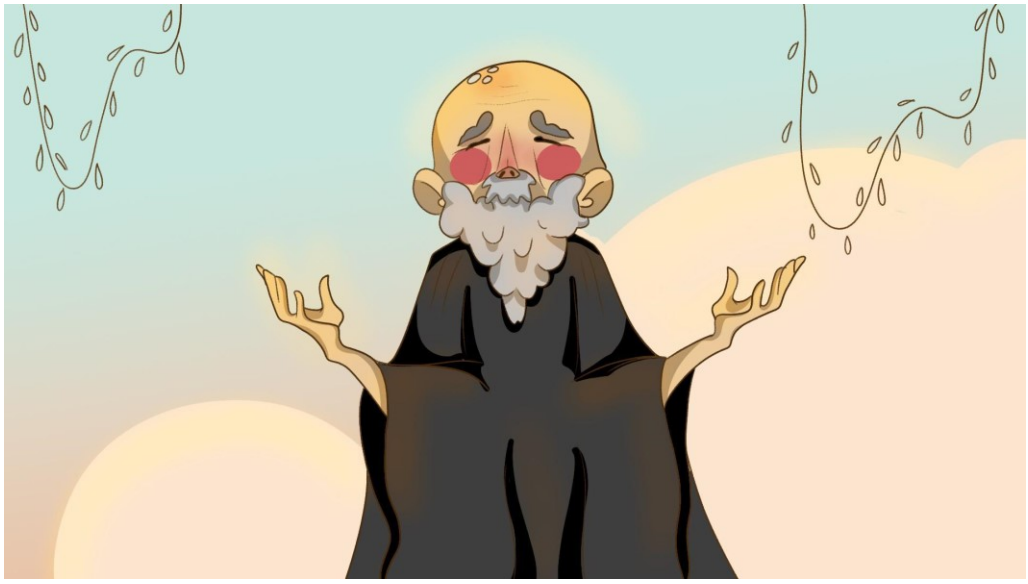


Ilustración 17, Escena 5



En el compás 42, justo después de la parte del misionero, hay dos compases que conectan con la siguiente sección, la imagen cambia y se observa a Sinar, quien desbordado por sus sentimientos promete amar a Nay, mientras en el acompañamiento se repiten insistentemente tresillos de corcheas y acordes arpegiados de un registro muy amplio que buscan reflejar la pasión que hay en el enamorado [Figura 6-2]. Se realiza un paneo al rostro de los personajes y Nay responde a la declaración de su amado de una forma más serena pero igualmente tierna, con el piano acompañándola con octavas en la mano derecha que refuerzan su melodía.

Figura 6-2

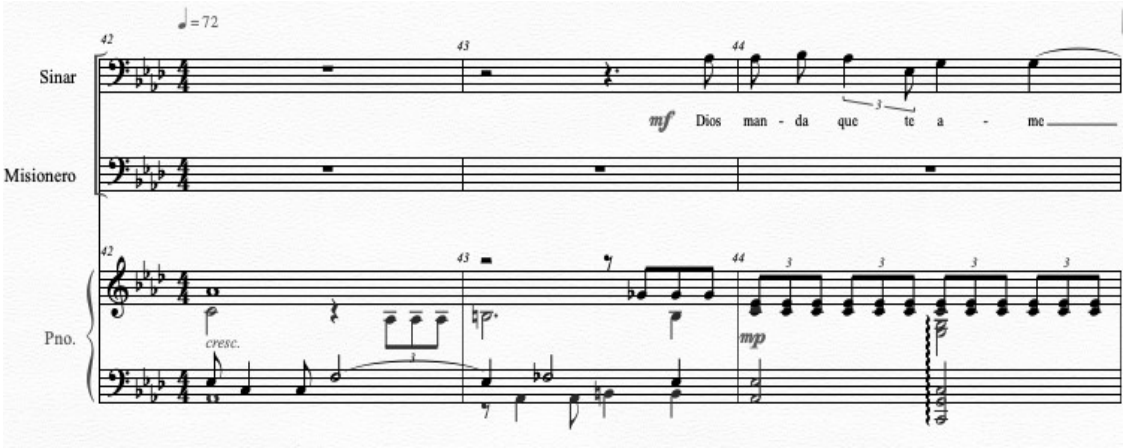


Ilustración 18, Escena 6

Ilustración 19, Escena 6

Seguido al voto de Nay, empieza una danza en 12/8, en la que se retoma la pentatónica de Ab y se busca reflejar ese pequeño momento de felicidad completa que tienen los ahora esposos. Esta sección va del compás 57 al 73 y está basada en la canción de Guinea Conakry, *Ntanú Khó,* la cual es una música que busca comunicar y dejar institucionalizado a las comunidades de Guinea que las jóvenes deberían poder elegir a sus esposos. Asimismo, se presentan nuevamente motivos rítmicos del Djembe, Dundun y de la melodía de la introducción de la escena anterior.

En el compás 74, la danza anterior es interrumpida por acordes con tritonos que sacan completamente al oyente de los motivos pentatónicos y alegres que se venían presentando. Son reemplazados por más tritonos que, en crescendo, buscan mostrar la incertidumbre y la intranquilidad de los personajes al escuchar tan estruendoso ruido, justo antes de ser atacados por una tribu rival. [Figura 6-3].

Figura 6-3

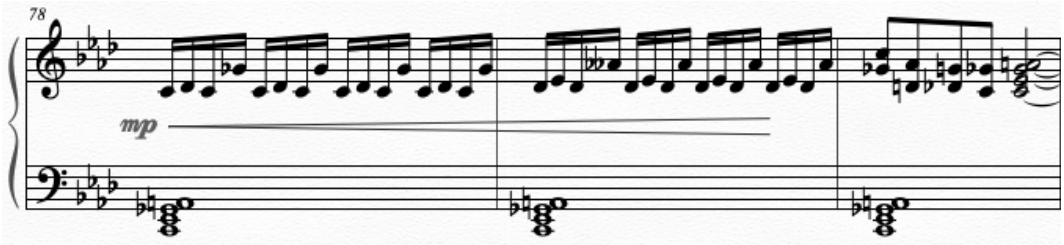


Ilustración 20, Escena 6

Ilustración 21, Escena 6

Del compás 94 al 96, se ilustra un ataque a los recién casados, Sinar es sometido y Nay es separada de su esposo y llevada a un barco esclavista, cuya imagen es animada para que parezca movido por las olas. Aquí el montaje es rápido y brusco, el tempo se acelera y los tritonos, ahora más implacables que nunca, se presentan en acordes, escalas y arpegios. Esta escena concluye cuando pasado y presente se conectan, mostrando la imagen de Nay amarrada al barco y la imagen 5 de la escena 1 gritando desesperadamente el nombre de su amado.

Ilustración 22, Escena 6

Ilustración 23, Escena 6

Escena 7

Esta escena empieza con unos bajos similares a los expuestos momentos previos al ataque de la tribu rival, pero esta vez no son disonantes, son octavas que buscan ser pesadas y lúgubres, como si fueran una marcha fúnebre. En el compás 5, las octavas se aceleran y el acompañamiento se convierte en una versión incisiva, marcial y deprimente del presentado en las partes de Sinar en la escena 2 [Figura 7-1]. Así mismo, aparece el tema introductorio, en el cual se aprecia a Nay amarrada al barco donde cantará su última Aria.

Figura 7-1

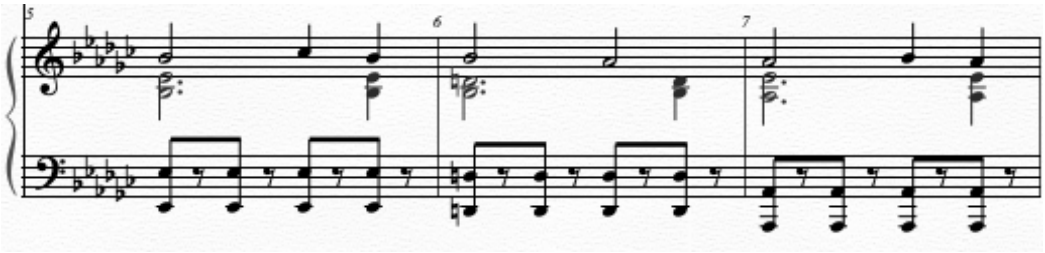
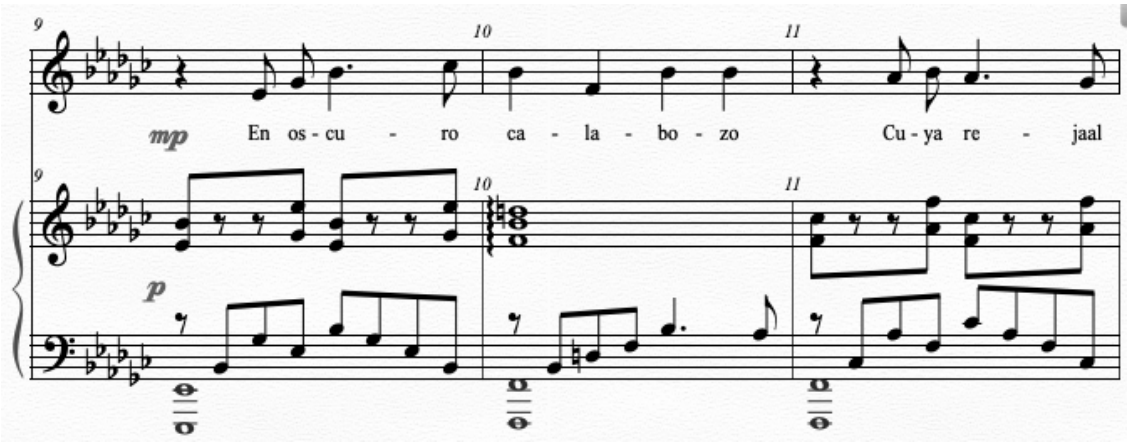


Ilustración 24, Escena 7

Inspirada en el track *Ami* de Nobuo Uematsu del videojuego Final Fantasy VII, el Aria de Nay continua en el compás 9, las octavas de los compases anteriores pasan a la mano derecha y en la izquierda se hacen arpegios que son precedidos de un pesado bajo derivado de las blancas que introdujeron esta escena [Figura 7-2]. El contorno melódico de la voz se vale de acordes menores para continuar con el tono lúgubre de la imagen y transmitir el dolor, la impotencia y el sufrimiento del personaje.

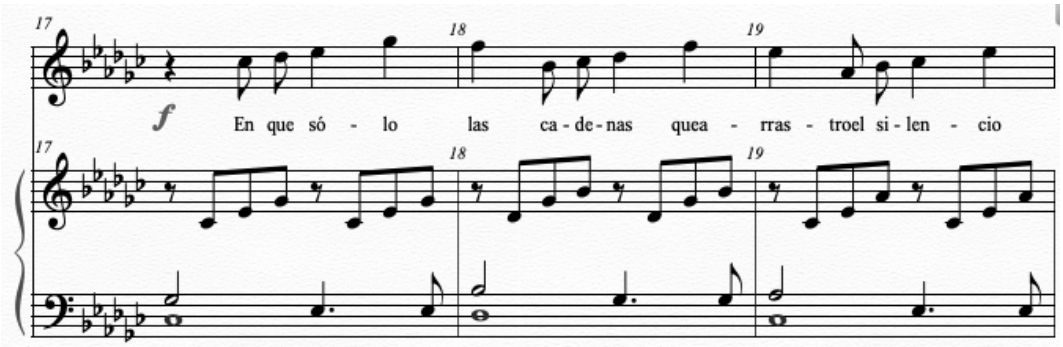
Figura 7-2



En el compás 17, la dinámica aumenta, al igual que el miedo apreciar en el rostro de Nay. El acompañamiento hace arpegios, mientras sus bajos dejan de hacer octavas y se vuelven menos pesados [Figura 7-3], esta pequeña parte va hasta el compás 22, donde están las notas más altas del Aria y el clímax de la misma. Posterior a esto, mientras la imagen se oscurece alrededor de su rostro, se retoma el motivo melódico de la primera parte y finaliza con una cadencia que busca transmitir la tristeza y la desesperanza de Nay al comprender su destino como esclava en tierra ajena a su patria.

Ilustración 25, Escena 7

Figura 7-3



Justo al terminar el Aria, se prosigue con una pequeña sección instrumental que retoma la melodía que Nay canta en la escena 2, cuando le dice a Sinar que pronto partirán juntos [Figura 7-4]. En este momento se muestran los paisajes que dejó atrás, a aquella casa blanca del comienzo de la historia y a Efraín llorando con el hijo de la recién fallecida Nay. Terminando con una tercera picardía y mostrando unas flores rojas que acompañaron sutilmente a los amantes en varias escenas y que junto al acorde final, proponen un simbólico reencuentro en el más allá.

Figura 7-4

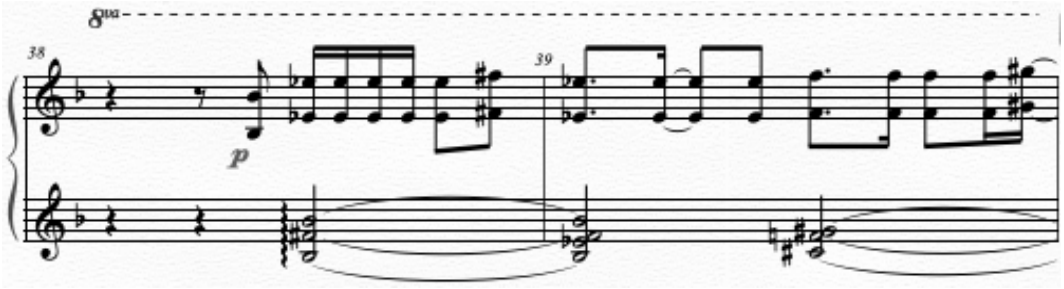


Ilustración 26, Escena 7

Conclusiones

El proceso de adaptación resulto ser mucho menos lineal de lo que se pensó en un primero momento. Con ayuda de la guionista, se realizó una escaleta para establecer la estructura de la obra y escoger cuidadosamente los momentos que se iban a narrar. Luego, se hacía un primer borrador del guión, con el cual se comenzaba a componer la música y a efectuar todos los cambios que se consideraban pertinentes. Luego de esto, la guionista se aseguraba que las alteraciones funcionaran narrativamente y no dañaran la estructura de la escena.

Después de lo anterior mencionado, tanto la segunda revisión del guíon, como una maqueta de audio, eran enviados a la ilustradora para que realizara un bosquejo de la imagen que representaría la interpretación de los cantantes y los momentos instrumentales. Esto se examinaba y se efectuaban los cambios necesarios en los dibujos y en la música para que funcionaran en conjunto. Finalmente todo se entregaba al ingeniero de mezcla y al montajista, quien se encargaba de editar, animar y alterar las imágenes para reforzar el carácter dramático de cada parte. Sorpresivamente, en este proceso se llegaron a reescribir varias partes del guión y se quitaron textos introductorios que resultaban redundantes o que no iban acorde al flujo de la historia. También, el editor llego a sugerir alargar o acortar algunas partes en las piezas. Se considera que el acercamiento y las constantes retroalimentación con diferentes disciplinas artísticas, enriquecieron los procesos compositivos y artísticos de la opereta.

Por otro lado, con tantas personas involucradas en el proceso, el tiempo era muy limitado para que cada parte pasara a la siguiente. En ocasiones, el trabajo de todos se veía estancado cuando, por ejemplo, la composición se demoraba más de lo esperado. Se considera que esto se

podría solucionar con una mejor organización del tiempo y un cronograma estipulado del cual todos los involucrados tuvieran conocimiento.

La duración final de la opereta se considera acorde a las intenciones divulgativas del proyecto, sumando el lenguaje gráfico y al montaje utilizado, se espera que el producto artístico aquí presentado, sea llamativo y pueda aportar a la expansión y diversificación del público joven en la ópera.

Con respecto a la composición musical y a los elementos musicales utilizados, se encontró que al utilizar ritmos de otras culturas, se pueden aprovechar diferentes trasfondos históricos y étnicos para enriquecer la narrativa y el carácter de la pieza. Muchos patrones y escalas cuentan con sonoridades características que van más allá de las notas utilizadas o los acentos asignados, por esto es importante abordar algunas músicas con una perspectiva que vaya más allá de lo estrictamente teórico.

Como reflexión final, se quiere resaltar la idea de que la ópera no debería ser un género anclado al pasado, encasillarla exclusivamente a las artes escénicas limita su capacidad para llegar a más personas y de evolucionar con las nuevas tecnologías. Permitirle a la ópera cambiar, experimentar, mezclarse, cuestionarse y ponerse en crisis, como se ha hecho con otras disciplinas artísticas como la pintura o el cine, garantiza la supervivencia de este género, más allá del nicho académico y en ocasiones elitista en el que se ve etiquetado. Solo así se revelará la verdadera naturaleza cambiante y adaptativa de la ópera.

Referencias

Celis Albán (21 de abril 2018), De aria en aria, la ópera enamoró a Colombia. El Tiempo. Recuperado de www.eltiempo.com

Cuenca Amigo M. (2013), *La ópera como actividad de ocio a lo largo de la historia*, p.301.

El Universo (9 de agosto de 2020) ¿Virtual o presencial? Los nuevos escenarios teatrales que abren el debate sobre el futuro de las artes escénicas. Recuperado de https://www.eluniverso.com

Guinane, D. (2017) Doudoumba pattern. [Figura 5-3]. Recuperado de http://www.rhinegold.co.uk

Hamway - Bidgood, J. [OxfordLieder] (2013, Noviembre 15) Franz Schubert: Erlkönig [Archivo de video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=JS91p-vmSf0

Isaacs, J. (1867) *Maria*, Cali, Colombia, Programa Editorial.

Jobert M.A. (2014) *Fiche d'écoutes comparatives: thème du Dies Iraea*. [Figura 1-7]. Recuperado de https://hda.ac-versailles.fr

Lacasa, E, Villanueva-Benito, I. (2012) *Actualización de la Ópera y Sus Nuevos Modelos De Comunicación Digital*. El profesional de la información, v. 21, n. 4. ISSN: 1386-6710. Recuperado de http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2012/julio/14.pdf

Love, K. (2013*) West African Drumming Rhythms in Contemporary Piano Music*. University of Wollongong Thesis Collections.

Montalvo, F, Pérez Sandoval, J. (2006) *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana Beca Nacional de Investigación en Música Ministerio de Cultura*.

Oxford University Press. (2013. *Diccionario Oxford de la Música-FCE*. Ópera p.1084, 1085.

Torres López, Rondy F. (2010), *La ópera colombiana: una investigación musicologica con miras a la restitución,* p.2, 3.

Uribe Holguín, G., (1941). *Vida de un músico colombiano.* Librería Voluntad, s.a.