

“AÑO DE LA UNIVERSALIZACIÓN DE LA SALUD”

ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA
CONDORCUNCA DE AYACUCHO



TESIS

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA MUSICAL DE LA MELODÍA DEL INTERLUDIO
ORQUESTAL “LA MEDITACION DE THAIS” DIRIGIDO A ESTUDIANTES DEL
SEMESTRE V DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PUBLICA
“CONDORCUNCA” DE AYACUCHO

Presentado por

Bach. Iván Gustavo Márquez Sánchez

PARA OPTAR EL TITULO DE LICENCIADO EN EDUCACION ARTÍSTICA
ESPECIALIDAD MÚSICA

Asesora Mg. Milka Julia Delgado Ortiz

AYACUCHO - PERÚ

2020

A MIS QUERIDO PADRES

AGRADECIMIENTO

Mi más sincero agradecimiento a la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho y a los docentes que en ella laboran por compartir sus conocimientos y contribuir con mi formación profesional

Al Bachiller Marco A. Baltazar del Conservatorio por su apoyo en la realización del presente trabajo de investigación, por sus sabios consejos y el ánimo constante que me brindó

Un agradecimiento especial a mis queridos padres y hermanos, porque sin su apoyo y consejo no hubiese seguido adelante.

PRESENTACION

Señores miembros del jurado:

De acuerdo con el Reglamento de Grados y Títulos de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho, presento la Tesis titulada “*Análisis de la Estructura Musical de la melodía del Interludio Orquestal “La Meditación de Thais” dirigido a estudiantes del Semestre V de la Carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho 2019*”; para obtener el Título de Licenciado en Educación Artística Especialidad Música.

La investigación realizada simplifica el lenguaje de los textos de análisis a través de un ejemplo práctico, utilizando para ello una obra reconocida mundialmente además tiene importante información de cómo el compositor escribió esta obra, lo cual permite mostrar paso a paso el desarrollo del análisis de la estructura y la manera de construcción de la obra y motivar al estudiante a aplicar este tipo de análisis en las obras musicales determinadas en la asignatura de instrumento principal, complementario y afrontarlos en mejores condiciones. El método utilizado fue el del Análisis musical, dividido en el análisis formal, temático, de construcción, de textura y de representación escénica. El instrumento utilizado fue principalmente partitura y la discografía existente.

Para los propósitos de la investigación se ha obtenido información de fuentes variadas, principalmente bibliográfica y audiovisual, fuentes que han permitido plantear y concluir la investigación, así como concretar los

objetivos propuestos. Los capítulos organizados son: I: Planteamiento del problema; II: Marco teórico; III: Marco metodológico; IV: Resultados, conclusiones, sugerencias y referencias bibliográficas. Los resultados obtenidos en esta investigación son fruto de un trabajo formal desarrollada con esfuerzo y dedicación.

RESUMEN

En el caso del análisis realizado al Interludio Orquestal la Meditación de la Opera de Jules Massenet la Meditación de Thais, fue elaborada con el objetivo de simplificar el lenguaje de los textos de análisis a través de un ejemplo práctico, utilizando para ello una obra reconocida mundialmente y que constituye una pieza de estudio obligatorio para un estudiante de la especialidad de violín en su formación profesional, además contiene importante información del como el compositor escribió esta obra, lo cual permite mostrar paso a paso el desarrollo del análisis de la estructura y la manera de construcción de la obra y motivar al estudiante a aplicar este tipo de análisis en las obras musicales determinadas en la asignatura de instrumento principal y complementario y afrontarlos en mejores condiciones.

El método utilizado fue el Análisis Musical, dividido en: análisis formal, temático, de construcción, de textura y de representación escénica. El instrumento utilizado fue principalmente la partitura y discografía existente. Los resultados del análisis muestran que la Meditación de Thais es una composición de tipo ternaria y de “Forma pequeña”. Además, consta de tres partes, Exposición, Desarrollo y Recapitulación.

En lo que respecta al análisis armónico, la organización de acordes está en función de terceras, con acordes de 3, 4 y 5 sonidos. Predominando las funciones tonales de tónica y dominante, donde también abundan los acordes con 7ma. y 9na. La textura de la obra es arpegiada y la organización Instrumental está conformada por la flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno, Timbal, Arpa, Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo. Con respecto a las voces tenemos: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo

Palabras claves: Análisis Musical, Opera Thais.

ABSTRAC

In the case of the analysis made to the Orchestral Interlude, the Meditation of the Jules Massenet Opera and the Thais Meditation, carried out with the objective of simplifying the language of the texts through a practical example, using a world-renowned musical pieces, which constitutes a compulsory study work for a student of the violin specialty in his professional training, also it has important information on how the composer wrote this piece, which allows to show step by step the development of the analysis of the structure and the way of construction of the musical piece and motivate the student to apply this type of analysis in the musical pieces determined in the main and complementary instrument subject and face them in better conditions. The Musical Analysis was used, divided into formal, thematic, construction, texture and stage representation analysis. The instrument used was mainly score and the existing discography. The results of the analysis show that Thais Meditation is a composition of ternary type and of "Small form". It also has three parts, Exhibition, Development and Recapitulation. About harmonic analysis, the accord organization is based on third parties, with chords of 3, 4 and 5 sounds. Predominant tonic and dominant tonal functions, where chords with 7th and 9th abound. The texture of the piece is arpeggiated and the Instrumental organization is based on the flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Corno, Timbal, Harp, Violin, Viola, Cello, Double Bass. With respect to the voices we have: soprano, Contralto, Tenor and Bajo.

Keywords: Musical analysis, Opera Thais.

INTRODUCCION

El presente trabajo de investigación, tiene por objetivo realizar el análisis de la estructura musical del interludio orquestal de la ópera la Meditación de thais de Jules Massenet dirigido a estudiantes del V semestre de la Carrera de Educación Artística especialidad Música de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho.

La investigación propuesta tiene un gran interés educativo, ya que el análisis de una obra musical le permite al estudiante poner en práctica todas las competencias adquiridas en las asignaturas de la especialidad de música, como lenguaje musical, instrumento principal, historia de la música, etc. Así misma muestra al estudiante que el análisis formal, temático y armónico son las formas de analizar más importantes en el ámbito de la especialidad y que el compositor piensa primero en la forma, la temática y la armonía.

El trabajo de investigación de enfoque cualitativo, con un tipo de investigación educacional, con la finalidad de ofrecerle al estudiante del V semestre de la Escuela de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho una guía práctica y sencilla para el análisis musical, así como proporcionarle algunos textos básicos para que inicie el trabajo de analizar las obras que le son adjudicadas en el curso de instrumento principal,

importante debido a que esta asignatura se lleva del primero al décimo semestres.

Los resultados obtenidos de la investigación, pueden apreciarse en el capítulo IV en detalle. El análisis formal, que es el más importante ya que aquí podemos encontrar la idea general de como el compositor concibió la obra. En el caso de la Meditación de Thais, esta es una composición de tipo ternaria y perteneciente a la clasificación de “Formas pequeñas”. Además, consta de tres partes; Exposición, Desarrollo y Recapitulación. En lo que respecta al análisis armónico, la organización acordear está en función de terceras, con acordes de 3, 4 y 5 sonidos. Predominan las funciones tonales de tónica y dominante. Abundan los acordes con 7ma y 9na.

En relación a la textura, La armonía de la obra se presenta en forma de arpegios acolchonados por instrumentos propios de la orquesta. La organización Instrumental está conformada por la flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno, Timbal, Arpa, Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo. Con respecto a las voces tenemos: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo

INDICE

AGRADECIMIENTO

PRESENTACIÓN

RESUMEN

ABSTRAC

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	- 1 -
1.1. Definición del Problema.....	- 1 -
1.1.1. Problema Principal	- 3 -
1.1.2. Problemas Específicos	- 3 -
1.2. Objetivos de la Investigación	- 4 -
1.2.1. Objetivo General.....	- 4 -
1.2.2. Objetivos Específicos	- 4 -
1.3. Justificación	- 5 -
1.4. Limitaciones.....	- 5 -
CAPITULO II: MARCO TEORICO	- 6 -
2.1. Antecedentes de la investigación	- 6 -
2.2. Bases teóricas o científicas	- 10 -
2.3. Glosario de Términos	- 23 -
CAPITULO III: METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION	- 26 -
3.1. Enfoque de la Investigación.....	- 26 -
3.2. Tipo de investigación	- 26 -
3.3. Nivel de Investigación.....	- 26 -
3.4. Diseño de investigación.....	- 27 -
3.6. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	- 27 -
CAPITULO IV: RESULTADOS	- 29 -
4.2. Análisis de la estructura musical.....	- 32 -
4.2.1. Análisis Formal de una obra musical.....	- 32 -

4.2.3. Análisis Armónico del interludio orquestal la Meditación de Thais.....	- 54 -
4.2.4. Análisis de construcción	- 67 -
4.2.5. <i>Análisis de textura del interludio Orquestal la Meditación de Thais.</i>	- 77 -
Bibliografía	- 104 -

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

ANEXO

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Definición del Problema

El problema en torno al análisis musical podría ser observado en dos dimensiones: por un lado, la bibliografía existente en el país, respecto al análisis musical es principalmente de origen extranjero, orientado a los estudiantes europeos, norteamericanos y asiáticos que ingresan a sus Escuelas de Música o Conservatorios con suficientes conocimientos previos y con un gran dominio de la técnica musical; la misma que les provee las capacidades para abordar, por ejemplo el análisis formal, estructural y contextual de las obras musicales en mejores condiciones respecto a los estudiantes de nuestro país. Y, del otro lado, el análisis visto en el contexto regional ayacuchano, los estudiantes no cuentan con los conocimientos musicales previos requeridos para el uso de este tipo de metodología y mucho menos el dominio de la técnica musical que les provea las capacidades para hacer un análisis musical adecuado.

Para el caso específico del contexto regional ayacuchano, la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca”, en relación a la dotación de conocimientos previos en cuanto a la música, tiene implementado los programas de Formación Musical Temprana para niños de 8 a 16 años, Formación Básica para estudiantes egresados de nivel secundaria y los cursos libres de extensión; a pesar del esfuerzo institucional para la dotación de los capacidades musicales a los estudiantes, no ha resuelto el problema, estimamos en gran medida porque no continúan sus estudios en la Carrera Profesional en esta Casa Superior de Estudios, eligiendo otras carreras o postulando al Conservatorio Nacional, hoy Universidad. Resultando del hecho descrito, que los ingresantes a la Carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” provienen del interior de la

Región con conocimiento de la música tradicional que se practica en forma empírica, sin aplicación de la teoría musical.

Teniendo esta clase de postulantes, la Escuela de Formación Artística Pública “Condorcunca” implementó el plan de estudios 2012 con una alta carga de asignaturas relacionados con el lenguaje técnico musical, siendo un total de 15 cursos, dentro de las cuales figura el curso de análisis y formas musicales, que le permite al estudiante comprender la estructura de una obra musical, entenderla y clasificarla, ya que la música tiene un orden y una estructura que todo estudiante de la carrera debe entender antes de ejecutar una obra musical.

A pesar del esfuerzo institucional, los estudiantes tienen una alta dificultad para realizar el análisis musical, afectando este hecho, en sus capacidades académicas y formativas como docente en especialidad de música. Estas deficiencias se evidencian en su falta de capacidad para entender y explicar de manera adecuada una obra musical; del mismo modo, su falta de un método correcto de estudio, lo cual también se verá reflejado en la interpretación de la obra que ejecuta; afectando este hecho, en su desenvolvimiento futuro como profesional en Educación Artística Especialidad Música.

En la perspectiva descrita de la Escuela de Música de Ayacucho, la investigación pretende, primero simplificar el lenguaje de los textos de análisis a través de un ejemplo práctico, en este caso el Interludio de la Meditación de thais de la Opera del mismo nombre del compositor francés Jules Massenet, por ser una obra conocida mundialmente debe ser de obligatorio estudio para un estudiante de la especialidad de violín en su formación profesional, además tiene importante información del como el compositor escribió esta obra, lo cual permite mostrar paso a paso el desarrollo del análisis de la estructura y la manera de construcción de la obra y motivar al estudiante a aplicar este tipo de análisis en las obras

musicales determinadas en la asignatura de instrumento principal y complementario y afrontarlos en mejores condiciones.

En relación a lo explicado, se formula el problema de investigación a través de las preguntas siguientes.

1.1.1. Problema Principal

¿Cómo realizar el análisis de la estructura y construcción de la melodía del interludio orquestal “La Meditación de Thais” de Jules Massenet?

1.1.2. Problemas Específicos

P1. ¿Cómo realizar el análisis formal del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?

P2. ¿Cómo realizar el análisis temático del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?

P3. ¿Cómo realizar el análisis de construcción del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?

P4. ¿Cómo realizar el análisis de la textura del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?

P5. ¿Cómo realizar el análisis de la representación escénica del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?

1.2. Objetivos de la Investigación

1.2.1. Objetivo General

Realizar el análisis de la estructura musical del interludio orquestal de la Ópera la Meditación de Thais de Jules Massenet

.

1.2.2. Objetivos Específicos

O1. Realizar el análisis formal del interludio orquestal de la Ópera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet como modelo dirigido a estudiantes del V semestre de la Carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho

O2. Realizar el análisis temático del interludio orquestal de la Ópera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet como modelo dirigido a estudiantes del V semestre de la Carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho

O3. Realizar el análisis de construcción del interludio orquestal de la Ópera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet como modelo dirigido a estudiantes del V semestre de la Carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho

O4. Realizar el análisis de la textura del interludio orquestal de la Ópera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet como modelo dirigido a estudiantes del V semestre de la Carrera de Educación Artística de la

Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho

O5. Realizar el análisis de la representación escénica del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet como modelo dirigido a estudiantes del V semestre de la Carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho

1.3. Justificación

La investigación porpuesta se justifica porque proporciona la oportunidad de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos en las asignaturas de especialidad presentes en el Plan de estudios 2012, así como profundizar en el manejo de los instrumentos teóricos y metodológicos relacionados con el análisis de obras musicales, brindándole no solo un método de estudio mucho más eficaz de sus obras, sino también abriéndole la puerta a la composición musical.

La investigación pretende ser una guía práctica para que los estudiantes de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho puedan utilizarla para realizar el análisis musical en las obras que se les asignan dentro del curso de Instrumento principal y complementario, y abordar el estudio de sus obras con mayor conocimiento. Así mismo puede despertar el interés en los estudiantes para desarrollar propuestas de análisis musical utilizando otras perspectivas o ampliando las ya existentes.

1.4. Limitaciones

La principal limitación está en que no existen trabajos a nivel de la región ni nacional que sirva de antecedente al desarrollo de este tipo de trabajo. Resulta pues, evidente que la producción investigativa sobre esta temática es muy escasa.

CAPITULO II: MARCO TEORICO

2.1. Antecedentes de la investigación

A nivel Internacional

A nivel internacional se han considerado los siguientes trabajos

Manco, Juan (2015) en su tesis de grado titulado *Elementos de análisis musical macro formal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos*. Medellín universidad eafit escuela de ciencias y humanidades departamento de música de Colombia. Concluye que:

Existen diversidad de teorías para el análisis musical aplicado a lo micro y meso formal, sin embargo, en la misma cantidad, no existen trabajos que propongan métodos de análisis referidos a lo macro formal. Aunque existen otras metodologías no estructuralistas para ampliar el análisis del discurso musical, sin embargo, el análisis está enfocado de manera tradicional al estructuralismo.

Las dimensiones micro, meso y macro, son variables relativas de medición analítica desde un contexto particular y específico que el analista establece para la aplicación de su metodología. La macro forma es una dimensión que constituye nuevos alcances en la reflexión analítica sobre las obras musicales.

La unidad musical contiene en sí misma la no unidad, ambas cualidades conforman un todo en sí mismo, es decir es la obra en su totalidad. Como todas las obras tienen unidad en sí mismas conviene hablar de grados o niveles de unidad musical, ya que la diferencia está determinada por las

funciones que los factores cumplen en la obra, haciendo de ella un todo con alto, medio o bajo grado de unidad musical.

La metodología de análisis propuesta funciona para el análisis macro formal, que permite el acercamiento a las relaciones de unidad musical en obras conformadas por varias partes o movimientos. Se concluye que la propuesta de análisis puede ser aplicada a diversos repertorios, desde el aspecto histórico como geográfico y estilístico. La metodología establece una plasticidad desde los factores, que permite indagar las relaciones de unidad en repertorios variados sin discriminar el tipo de lenguaje o estética compositiva.

Arango, Jairo (2007) en su trabajo de Investigación titulado *Análisis del concierto para orquesta de Antonio Esteves* realizado para optar el Grado de Magister en Música por la Universidad Simón Bolívar de Venezuela, concluye que:

El concierto para orquesta de Antonio Estévez el compositor proyecta a través de la música elementos históricos culturales coloniales venezolanos, y que son utilizadas como materia prima compositiva por parte de Antonio Estévez. El uso del nacionalismo compositivo como herramienta permite un acercamiento a las raíces históricas que promuevan el desarrollo de la composición musical en las futuras generaciones venezolanas.

A partir del análisis musical sistemático de la partitura de la obra objeto de estudio en el presente trabajo, se concluye que:

El concierto para orquesta de Antonio Estévez fue creado como una gran suite orquestal en tres movimientos que se ejecutan sin interrupción unidas por medio de pequeñas secciones de transición a modo de encadenamientos estructurales, que cumplen una función temática.

El concepto formal y estructural con el que se aborda la obra de estudio, constituye un concepto innovador en Venezuela. Al analizar otras obras, no es posible detectar el mismo orden estructural y formal desarrollado por Antonio Estévez en su concierto para orquesta.

El Concierto para Orquesta de Antonio Estévez, desde el punto de vista de la utilización de los recursos orquestales, muestra consistencia en lo orquestado, con una utilización racional e idiomática de la instrumentación, lógica Tímbrica, variedad dentro de la unidad general y esta determinada por el uso de materiales temáticos, interválico, rítmicos y armónicos.

Parreño Dennis (2013) en su trabajo de Investigación titulado concierto de graduación música y sociedad, estilos de música, periodo barroco musical para piano tesis previa a la obtención del título de licenciado en ejecución instrumental especialidad de piano en la Universidad de Cuenca, Ecuador, concluye que:

La preparación de obras para un recital de grado, resulta de gran importancia ya que pone de manifiesto todo lo aprendido a lo largo de la carrera. El compromiso de graduarse requiere de un análisis y un estudio profundos de las obras, lo que nos permite un acercamiento estético y estilístico a las mismas, así como a una comprensión más exhaustiva y auténtica del sentido de la música.

El resultado de este trabajo brinda un criterio para exponer lo que el compositor pretendía comunicar con su obra y tener el placer de formar parte de esta comunicación que ofrece la música. La importancia del interprete como intermediario entre el autor y el público, radica en la necesidad de asumir una gran responsabilidad, dado que a través de su talento y trabajo consigue ser el eje que articula el mensaje entre la creación musical y la sociedad que lo recepta.

López, Juan (2015) en su monografía titulada *Análisis y contextualización de la sonata para piano N°2 óp. 36 de Sergei Rafmaninov*, monografía presentada para optar el grado de magister en pedagogía del piano. Universidad Nacional de Colombia Facultad de artes. Concluye que:

Es una de las obras más importantes de inicios del siglo xx. Muestra dificultad técnica. Su elaboración temática genera una unidad y su complejidad armónica que, aunque no es atonal evidencia el cromatismo de manera horizontal como verticalmente.

El contenido temático se deriva de tres motivos de los que se desprenden los temas, que genera un elemento de unión entre los tres movimientos. Tipo de procedimiento muy típico en compositores románticos de la segunda mitad del siglo XIX.

Los motivos se utilizan en los temas y en los pasajes de transición y los desarrollos, en cambios de registro, variaciones rítmicas y dinámica, como también súper puestos. Cada motivo presenta su propio carácter y cualidad.

La armonía es muy cromática y presenta modulaciones lejanas, cambios enarmónicos y un plan tonal que no siempre corresponde con los moldes clásicos de la sonata.

Se destacan los procedimientos contrapuntísticos como aumentaciones o disminuciones rítmicas, strettos e inversiones de los motivos, que evidencia en toda la sonata una gran fuerza y tensión armónica.

Finalmente, se le puede clasificar dentro del estilo post romántico, debido a que la forma musical presenta las mismas características de la sonata clásica, pero con una armonía muy cromática.

Prado, Sonia (s/f) (Galaz, Análisis Musical de la obra disfraces, 2009) su tesis titulada *Análisis Armónico, Formal y Semiótico de cinco obras del compositor cuencano Arturo Venegas Vega*, presentada para obtener el grado de magister en pedagogía e investigación musical, Cuenca Ecuador. Concluye que:

El maestro Venegas Vega basó su trabajo formatos del folklore ecuatoriano, fusionado con elementos y técnicas europeas de la corriente nacionalista. Sus obras no presentan un acercamiento a la música orquestal, sino a la música popular, que a través del proceso de mestizaje hispano – andino han devenido en repertorios tradicionales. Su catálogo compositivo tampoco contiene creaciones musicales con un acercamiento a la música de concierto, sino a la música popular, como género típico tradicional del folklore ecuatoriano. La obra de Venegas Vega es contemporánea a la obra de Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos con quienes comparte similitudes y que representan al músico académico – popular ecuatoriano.

El análisis de las obras se hizo sobre la base de 4 parámetros metodológicos: lo armónico, formal, semiótico y comparativo que ayudaron a comprender la producción musical de los maestros ecuatorianos poseedores de un dominio compositivo con formatos y propuestas innovadoras.

2.2. Bases teóricas o científicas

Análisis Musical

Se denomina análisis musical a la disciplina que estudia las obras musicales, desde el punto de vista de la forma, de la estructura interna, de las técnicas de composición o acerca de la relación entre estos aspectos y cuestiones interpretativas, narrativas y dramáticas. El análisis musical es

un campo de la teoría de la música. Historicamente, el objeto del análisis musical fue dotar a los instrumentistas que se formaban en los conservatorios de música de un mayor conocimiento de la música que interpretaban superando la simple lectura de los signos musicales que hasta entonces era la forma de trabajo habitual. El análisis musical es variado y depende mucho de los distintos géneros musicales que existen.

La Opera francesa

Según Latham (2010), la ópera es un drama musical en la que el canto tiene una función fundamental. “Es una forma de entretenimiento que combina un conjunto de elementos: música, drama, poesía, artes visuales y en ocasiones, danza. La ópera se define también como 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”.

La ópera francesa del siglo XIX

Latham (2010) dice que uno de los efectos de la Revolución Francesa de 1789 en lo concerniente a la música fue la progresiva popularidad de la opera Comique francesa, estilo que surgió como reacción a las tragedias líricas formales de Giovanni Baptista Lully, el afamado músico de Luis XIV. A lo largo del siglo XVIII, esta Opera crecería en prestigio, ya que los personajes principales pasaron de ser reyes y héroes a las personas comunes (ciudadanos, en lenguaje de la Revolución Francesa), convirtiéndose en la forma dominante de este periodo.

Asi también, la Revolución propicio el denominado género de rescate dentro del mundo lírico, donde el héroe o la heroína eran rescatados de la prisión o del peligro. La crisis política de esos días se expresó a través de interesantes trabajos musicales, de los cuales Fidelio (1805) de Ludwig Van

Beethoven constituye el ejemplo más evidente. Para la década de 1820 con Auber y François-Adrien Boieldieu la ópera cómica alcanzó la cumbre del éxito. Sería Auber quien idearía los lineamientos del estilo que predominaría en Francia durante el siglo XIX.

Hacia la década de 1820 Walter Scott impone la temática romántica e histórica, aportando, la ópera una brillante orquestación. La forma de *air* y *romance* ganaron el carácter de música de salón, con frases regulares y tiempos de danza, sin elementos contrapuntísticos y sin caracterización individual, se incluyó aspectos de la tragedia Lyrique, como ballets, coros y ricos efectos orquestales junto con unaertura original con un resultado placentero y vigoroso. Algunas de estas obras populares fueron Le Comte Ory (1823) de Rossini y una ópera buffa afrancesada de Paer La Maitre de Chapelle (1821) (Santamaria 2006)

Meyerbeer (1791 – 1864) y su libretista crearon el modelo de un género, basado en un tema histórico, montado como un espectáculo escénico lujoso de grandes efectos orquestales. Incluyeron elementos melodramático y piezas de lucimiento vocal de alta dificultad, que fueron los elementos que contribuyeron al éxito del género. (Latham 2010 pag. 953). Meyerbeer sería reconocido como el iniciador del melodrama musical romántico con *la Africaine*, donde desarrolló un tipo de escena con una gran melodía orquestada, seguido de los solistas interpretando la melodía de manera parcial y finalizando con una versión coral de la melodía acompañada de la orquesta; este recurso se convertiría en la característica principal de la ópera del siglo XIX.

La obra de Meyerbeer fue continuada por Halevy y por Berlioz (1803-1869) (Santamaria 2006). máximo representante del romanticismo francés y su música de programa convirtieron a la ópera en la única manera de alcanzar el éxito musical en Francia, con excepción de Georges Bizet y Charles Gounod, los compositores de ópera no fueron muy brillantes. En las

décadas de 1860 y 1870, la opera de Gounod (1818 – 1893) se aleja del estilo de Meyerber y propone uno nuevo asentado en una mezcla de canto lirico, técnica perfecta y una caracterización musical genuina. Con este modelo, en 1859 compuso Fausto con diálogos hablados y recitativos terminando con un ballet. La música de este periodo se volverá más italianizada. (Santamaria 2006) (Latham 2010)

La ópera lyrique de Gounod fue continuada por Ambroise Thomas y Massenet, quienes también recurrieron a temas de novelas. Las caracrtisticas mas importantes serian una gran melodía y una orquestación cautivadora, las mismas características puede ser apreciadas en las obras aisladas de compositores como Offenbach con sus operetas matizadas de ironía y recitativos. Hacia 1900 Gustave Charpentier, y finalmente Debussy, con sus operas wagnerianas en cuanto a técnica denotaran un cambio en la dirección abriendo el camino a las operas del siglo XX (Santamaria 2006), destacando como el mas grande musico francés de todos los tiempos. Con el preludio la siesta del fauno, Francia ingresa, de la mano de Debussy en la música moderna a través de la restructuración de la escala, los nuevos conceptos de orquestación, la interpretación al piano o el poder del sonido por el sonido mismo. Gabriel Fauré une la música romántica y la moderna, con el referente figurativo, considerado como el músico de la espiritualidad por sus composiciones, centrado en lo refinado, elegante y lo preciso.

Pero será con Jules Massenet que la ópera francesa respondió muy bien al gusto de la burguesía que llenaba los teatros. Probablemente la generalización del gusto burgués determinó mas adelante el éxito incomparable de la opereta y a su creador Jacques Offenbach centrada en temas mitológicos o clásicos para parodias y veladas. Para Veloso (2006) desde principios de siglo XIX, la música francesa asumiría las características del romanticismo musical: la expresividad y la libertad del artista, guiadas por el sentimiento y no por la reflexión, y el vinculo música – literatura que engendrará la "música programática", caracterizada por el

desarrollo de una idea más que apoyada en el plano estrictamente musical, una composición orquestal inspirada en la literatura —drama, poesía— y que sigue un argumento. Este aspecto lleva indefectiblemente a la consolidación de la ópera y la incesante "musicalización" de poemas en forma de "melodías" (Santamaria, 2006, pág. 441).

Jules Massenet

Jules Massenet nació en Montanrd en 1842, contemporáneo de George Bizet (1838) y de los últimos años de Federico Chopin. Nació en una época políticamente convulsa, entre las jornadas gloriosas de la Revolución de 1830, que obligaron a Carlos X a exiliarse y la Revolución de 1848, en la que el Rey Burgues, Luis Felipe I de Francia fuera depuesto.

En 1853 Massenet y su familia, se trasladan a París, donde estudia piano en el Conservatorio de Música con Adolphe Laurent, armonía con Henri Reber y composición con Ambroise Thomas. En 1863, Massenet gana el Grand Prix de Roma con la cantata David Rizzio. Los años que vive en Roma le permitieron conocer a Franz Liszt quien se convertiría en su maestro. De regreso a París compone su primera ópera, La Grand' Tante, en un acto, para la Opera-Comique en 1867.

En 1870 se alista en el ejército francés y participa en la guerra Franco – Prusiana, y en la que Francia pierde los territorios de Alsacia y Lorena, unas de las causas que llevaría a los galos a participar en la Primera Guerra Mundial. Al año siguiente el 18 de marzo de 1871 se subleva la "Comuna de París" con enormes repercusiones en un contexto de creciente industrialización, desarrollo y el avance del capitalismo, principalmente desde los principios del marxismo (Laskowski, 2011).

En el contexto de la comuna, Massenet estrena Cesar Bazan (1872), tomado de Víctor Hugo y Le Roi de Lahore (1872), considerado su primer éxito, en 1873, exhibe el oratorio-drama Marie-Madeleine, que fue elogiado

por compositores como Tchaikovski y Gounod. María Madeleine y Eve (1875) sentaron las bases de su inclinación por temas con una mezcla de erotismo y religiosidad que desarrollaría en muchas de sus operas posteriores (Latham 2010)

En 1881 estreno Herodiade basada en la historia de Gustavo Flaubert, alejada de todo contexto político, religioso y racial, esta ópera explota dos temas presentes en sus obras formativas: el conflicto entre la religión, el erotismo y el orientalismo (Latham 2010) (En esta obra hay un aria para saxofón, instrumento inventado hacia 1840 y que ya había captado el interés de Berlioz y Bizet, entre otros).

Entre 1878 y 1894 se desempeña como profesor de composición, aunque su popularidad se debe sobre todo a sus óperas de temas sentimentales con melodías sensuales y elegantes. Su obra más importante es la ópera Manon (1884 con libreto de M. de Meilhae y G. Gille, basada en la novela Manon Lescaut del novelista francés Antoine François Prévost d'Exiles), presente en el repertorio musical actual. y Thaïs, ópera compuesta sobre un libreto del francés Louis Gallet basado en la novela Thais de Anatole France, basada a su vez en la Thais histórica y cuyas "meditación" se convertiría en una de las composiciones más hermosas para violín solista.

El 14 de mayo de 1889, días después de la Inauguración de la Exposición Universal de Paris, Massenet estrena su opera Escamonde, en cuatro actos, con prólogo y epílogo, música de su autoría, sobre un libreto en francés de Alfred Blau y Louis de Gramont, en el Teatro Nacional de la Opera-Comique de París, teniendo como protagonista a la soprano norteamericana Sybil Sanderson en el papel principal, la misma que personificara a Thais, en la Opera del mismo nombre.

Massenet disfrutaría de la Exposición Universal de París, inaugurada el 6 de mayo y cuya exhibición se prolongará hasta el 31 de octubre de 1889 y

que fuera organizada en virtud del centenario de la toma de la Bastilla, Esta exposición marcó un momento culminante que da cierre a un largo periodo, conocida en francés como la belle époque. Nuevas concepciones en la construcción, y nuevos adelantos en la industria se unieron para darle a la Exposición una radiante brillantez y una enorme influencia.

El símbolo principal de la Exposición Universal fue la torre Eiffel, acabada en 1889, y que servía como arco de entrada a la Feria y cuyo momento culminante fue la exposición en la Galería de Maquinas de 1889 (Palacio de las Maquinas) En este contexto tan agitado, Massenet, presentaría otras óperas como Hérodiade (1881), Le Cid (1885), Werther (1892). Don Quichotte (1910). La 'Elégie', que formaba parte de una partitura compuesta en 1873 para acompañar a la obra Les Erinyes del poeta francés Leconte de Lisle, sería presentada en la década de 1900, en medio de las fiestas por la inauguración de la Línea 1 del Metro de París (19 de julio) y la celebración de los segundos juegos Olímpicos de París. En 1912, ya en los prolegómenos de la primera guerra mundial, un 13 de agosto y habiendo cumplido 70 años dejó de existir en la ciudad que lo vio triunfar.

Obras

Operas

- 1859 Les deux boursiers
- 1870 Méduse
- 1872 Don César de Bazan (D'Ennery y Chantepie)
- 1873 Les Erinnyes (Leconte de Lisle)
- 1876 Bérangère et Anatole
- 1877 le Roi de Lahore (L. Gallet)
- 1880 Robert de France
- 1881 Les Girondins
- 1883 Montalte
- 1884 Manon (Meilhac y Gille)

- 1885 *le Cid* (D'Ennery, Gallet y Blau)
1893 *Kassya*
1894 *Thaïs* (Gallet, basada en A. France)
1897 *Sapho* (Cain y Bernéde, basada en Daudet)
1899 *Cendrillon* (H. Cain, basada en Perrault)
1900 *Fhédre* (Racine) [la obertura data de 1874]
1901 *Grisélidis* (A. Silvestre y E. Morand)
1902 *le Jongleur de Notre-Dame* (M. Léna)
1905 *Chérubin*
1906 *Ariane*
1907 *Thérèse*
1912 *Roma* (H. Cain)
1913 *Panurge* (G. Spitzmüller y M. Boukay)
1914 *Cléopâtre* (L. Payen)
1922 *Amadis* (J. Claretie)

Composiciones orquestales

Suites llamadas Escenas:

Escenas húngaras (1865)

Escenas pintorescas (1874)

Escenas napolitanas (1976)

Escenas del país de las hadas (1879)

Escenas alsacianas (1981). T

200 canciones, un concierto para piano, algunas oberturas y oratorios.(Massenet).(Wikipedia, s.f.)

Thais (Opera)

Thaïs es una ópera compuesta por Jules Massenet, sobre un libreto de Louis Gallet basado en la novela *Thais* de Anatole France, inspirada a su vez en la *Thais* histórica. Fue estrenada en la Ópera de París el 16 de marzo de 1894. El libreto lo escribió Louis Gallet (1835-1898)

Thais personaje histórico

Santa Thais

Fue aparentemente una dama egipcia, residente de Alejandria en algún momento del siglo IV en el Egipto bajo administración romana. Actualmente es venerada como santa por coptos (católicos egipcios), católicos romanos y católico ortodoxos.

Está incluida en la literatura en las vidas de los santos de la Iglesia Católica Ortodoxa Griega. Vivio en el desierto egipcio, probablemente después de su conversión al cristianismo por lo que esta incluida en la lista de los Padres del desierto.

Existen dos referentes biográficos de Santa Thais, uno en griego escrito aproximadamente en el siglo V (está traducido al latín en la Vita Thaisis por Dionisio el Exiguo (Dionisio el pequeño) durante el siglo VI o VII); el otro esbozo esta escrito en latín medieval por Marbodio de Rennes (m. 1123).

Thais, aparece en los martirologios griegos escritos por Maurolico y Greven, pero curiosamente no aparece en los latinos. Las vidas de los santos y ermitaños egipcios, incluida santa Thais, fueron recopilados en la Vitae Patrum. Algunos investigadores creen que la historia de esta santa, "probablemente sólo un cuento moral inventado con propósitos edificantes." No obstante, santa Thais sigue apareciendo en el calendario eclesiástico, con fiesta el 8 de octubre.

Thais es descrita primero como una cortesana adinerada y muy hermosa vecina de la prestigiosa ciudad de Alejandría, a los ojos de la iglesia una pecadora pública, ella se convierte luego al cristianismo por la probable intervencion de un monje disfrazado quien entró en sus habitaciones para desafiarla y convertirla. Al respecto de quien es esa persona que ayuda a Thais a la conversión espiritual no esta clara. Hay tres personajes que se

mencionan: san Pafnucio (obispo egipcio de la Tebaida Superior), san Besarión (discípulo de san Antonio Abad en el desierto egipcio) y San Serapión el Escolástico (San Serapión de Thmuis, obispo en el Delta del Nilo).

Después de ser aceptada por la Iglesia, pasó tres años en una celda conventual, durante ese tiempo hizo penitencia por sus pecados y cuando salió probablemente vivió entre las monjas del desierto egipcio durante un breve tiempo de quince días, al cabo de los cuales falleció.

Hroswitha de Gandersheim (935-1002) escribió en latín la obra *Pafnutius* en la que aparece santa Thais. Aquí, san Pafnucio se dirige a la abadesa del convento del desierto, en relación con el cuidado de Thais, haciendo uso de la siguiente recomendación: "Te he traído una pequeña cabra medio muerta, recientemente arrancada de los dientes de los lobos. Confío en que por tu compasión se le asegure un refugio, y que, por tu cuidado, [ella] sea curada, y que habiendo arrojado a un lado la áspera piel de una cabra ella será vestida con la suave lana del cordero."

Durante la Edad Media europea, la historia de santa Thais gozó de amplia popularidad. En 1901 el egiptólogo Albert Gayet (1856-1916) anunció el descubrimiento cerca de Antinoë en Egipto de los restos momificados de Thais y Serapión, que fueron expuestos en el Museo Guimet de París.

Opera Thais

Thais es una ópera de Jules Massenet esta compuesta en tres actos:

Acto I

Escena 1

Un grupo de monjes marcha a sus tareas diarias. Athanaël, el más rigurosamente austero de todos ellos, entra y confiesa al monje más anciano, Palemón, que se siente perturbado por una serie de visiones sobre una cortesana y sacerdotisa de Venus llamada Thaïs, a la cual vio hace muchos años atrás en su ciudad natal de Alejandría. Creyendo que las visiones eran una señal de Dios, decide, desoyendo el consejo de Palemón, retornar a Alejandría, para convertir a Thaïs al cristianismo, y convencerla para que ingrese en un convento.

Escena 2

Athanaël llega a Alejandría y visita a su viejo amigo Nicias, un rico hedonista. Nicias lo recibe y le confiesa ser el amante de Thaïs. Tras escuchar el plan de Athanaël, se ríe y advierte que la venganza de Venus podría ser terrible. Sin embargo, prepara a su amigo para el festín de esa noche al que asistirá Thaïs. Sus esclavos, Crobyle y Myrtale, visten a Athanaël y se burlan de su puritanismo.

El festín comienza. Thaïs llega y canta un triste dúo de amor con Nicias es su última noche juntos. Ella le pregunta sobre quién es Athanaël, al cual escuchó por casualidad, Nicias comenta que él ha venido a enseñarle a "despreciar la carne y amar el dolor". No interesada en su proposición, ella ofende su sentido del decoro con una seductora canción. Él se marcha furioso, prometiendo volver más tarde.

Acto II

Escena 1

Cansada por el festín, Thaïs expresa su insatisfacción por su vida vacía y piensa que un día, la vejez destruirá su belleza. Durante ese momento de debilidad, Athanaël entra y pide a Dios que esconda su belleza ante él. Él le dice que la ama de acuerdo a la enseñanza de "más por el espíritu que por la carne", que ese es un amor por siempre eterno. Pronto sucumbe ante sus encantos físicos, pero triunfa al explicarle que, si se convierte, ganará la vida eterna. Ella cae rendida ante su elocuencia, pero se reafirma en su visión nihilista del mundo y lo aparta de sí. A solas, medita largamente y cambia de opinión.

Escena 2

Thais se ha unido a Athanaël y decide seguirlo por el desierto. Él le ordena quemar su casa y posesiones para borrar todo rastro de su maldito pasado. Ella asiente, pero pregunta si puede conservar una estatuilla de Eros, el dios del amor, explicando a Athanaël que pecó contra el amor no a través de él. Sin embargo, al oír que Nicias se la regaló, Athanaël le obliga a que la destruya. Nicias aparece con un grupo de juerguistas, descubriendo a Athanaël llevándose a Thais. Enfurecidos, comienzan a apedrearlos. Aunque Nicias está estupefacto ante la marcha de Thaïs, la respeta y lanza puñados de monedas para distraer a la gente. Thaïs y Athanaël escapan.

Acto III

Escena 1

Thaïs y Athanaël atraviesan el desierto, ella está exhausta, pero Athanaël la obliga a seguir caminando como penitencia por sus pecados. Llegan a un manantial, donde Athanaël comienza a sentir compasión por ella; entre ellos empieza a surgir un sentimiento idílico, rozando el amor platónico. Al poco tiempo, llegan al convento donde Thaïs debe quedarse. Dejándola bajo los cuidados de la Madre Superiora Albine, Athanaël comprende que ha terminado su misión, y que nunca la volverá a ver.

Escena 2

Los monjes expresan su preocupación con respecto al comportamiento antisocial y hurao de Athanaël desde su llegada de Alejandría. Athanaël entra y confiesa a Palemón que ha empezado a sentir deseos sexuales por Thaïs. Palemón lo reprende por haber intentado convertirla. Athanaël cae en un sueño depresivo y tiene una visión erótica de Thaïs. Trata de alcanzarla, pero lo esquiva burlonamente. Luego una segunda visión le dice que Thaïs está muriéndose.

Escena 3

Sintiendo que su existencia está vacía sin ella, reniega de sus votos y marcha a buscarla. Llega al convento y la encuentra en su lecho de muerte. Le confiesa que todas sus enseñanzas son mentiras, "nada es tan verdadero como la vida y el amor de los hombres", y que la ama. Sin darse cuenta de ello, le describe que ve las puertas del cielo abrirse y a los ángeles acogiéndola en su seno. Ella muere, y Athanaël se sume en un profundo dolor.

2.3. Glosario de Términos

Análisis Armónico

Estudia los acontecimientos que se producen verticalmente en una obra. La armonía, vista como elemento analítico del estilo no solo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen el uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes.(Larue , 2013).

Análisis Contextual

Es la estrategia mediante la cual se infiere o deduce el sentido de una palabra a partir de su lugar o función en el contexto. Un método de diseño centrado en el usuario que permite entender mejor el entorno de trabajo de los usuarios y sus necesidades.

Análisis de construcción

Permite identificar la construcción de la melodía, por medio de la unión de motivos, y la forma en que se combinan y transforman, así como se origina la melodía desde un modelo simplificado de la estructura fundamental.

Contextualización

Significa identificar aquellos elementos del contexto que se encuentran en relación directa con la naturaleza del objeto en aquellos términos en que fue construido el sentido objetual. Una vez identificados tales elementos de contexto y una vez que se han puesto sus relaciones con el objeto en observación reflexiva, es indispensable encontrar la manera como tales

elementos de contexto modifican ahora nuestra percepción de la naturaleza intrínseca del objeto previamente analizado, así como la forma como los diferentes contextos podrían verse afectados por los atributos del objeto. De esta manera el objeto de diseño analizado ya no sólo se encuentra develado en su ser propio, sino que ahora puede verse desde y hacia los diferentes contextos que se encuentran en relación, modificando éstos la comprensión que se tuvo antes de su naturaleza originalmente objetual

Análisis formal

Es el estudio de una obra musical en sus aspectos más generales, describiendo las distintas partes de que consta y sus relaciones.

Análisis Temático

Permite identificar, organizar, analizar en detalle y proporcionar patrones o temas a partir de una cuidadosa lectura y así inferir resultados que propicien la adecuada comprensión/interpretación del fenómeno musical en estudio.

Textura

Es la forma como se entrelazan los diversos parámetros musicales

La Textura Melódica

Es el modo en que se representan las melodías en las diferentes voces y la manera en que se combinan a lo largo de una obra (M. y A. Lorenzo de reizabal – Análisis musical)

Textura Homofónica.

Se trata de una obra de una línea melódica que se acompaña por acorde con el mismo ritmo básico de ella. Viene a ser una “melodía con

acompañamiento". Pronto derivó en una mayor elaboración de acordes, figurándolos, esto es, desdoblándolos en arpegios.

En la pieza, la meditación de thais, podemos evidenciar que la armonía se presenta en forma de arpegios y acolchonados por instrumentos propios de la orquesta

Meditación de Thais

Es la pieza para violín que se encuentra como un *Intermezzo* en el segundo acto de la ópera THAIS de Jules Massenet y es posiblemente la parte más popular de la ópera. La Meditación de Thaïs nos lleva al momento de meditación que vive *Thaïs* ante la propuesta del monje cenobita *Athanaël*, de que deje su vida disoluta dedicada al placer, y busque la salvación en Dios.

CAPITULO III: METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION

3.1. *Enfoque de la Investigación*

El enfoque de este trabajo de investigación fue cualitativo, ya que se desarrolló en un ambiente natural donde no se manipuló ninguna variable. El fundamento del presente trabajo fue el análisis musical y contextual realizado al interludio: la Meditación de Thais de Jules Massenet y el resultado conformado por un cuerpo de información es lo que podrá ser utilizado por los estudiantes de la Escuela de Música “Condorcunca” como un modelo cercano a su realidad para desarrollar trabajo similar con sus obras asignadas para interpretación.

3.2. Tipo de investigación

El tipo de investigación fue el educacional, con aplicaciones pedagógicas y didácticas en el proceso de enseñanza aprendizaje.

3.3. Nivel de Investigación

Dankhe, 1986, citado por Hernández y otros 2003 dice que los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier *otro fenómeno* que se ha sometido a análisis (pág. 60). Miden o evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar. Desde el punto de vista científico describir es medir. Esto es en un estudio descriptivo se selecciona una serie de cuestiones y se mide cada una de ellas de manera independiente, para así describir lo que se investiga ((Hernandez Sampieri, R Fernandez, C y Baptista M, pág. 60)

Por lo expuesto el tipo de investigación utilizado fue descriptiva, ya que estos miden de manera independiente los conceptos o variables referidos al análisis musical del interludio La Meditación de Thais de Jules Massenet.

3.4. Diseño de investigación

La presente investigación tiene un diseño no experimental descriptivo, porque en la presente investigación no se manipuló ninguna variable, no se asignaron sujetos de manera aleatoria a ningún grupo, ni se manipuló ninguna condición, se trabajó estrictamente con la unidad de análisis la que fue medida según los criterios del análisis musical.

3.5. Unidad de Análisis

Corresponde al objeto que fue analizado y descrito es este caso el Interludio Orquestal la Meditación de Thais de Jules Massenet

3.6. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Técnicas

Es un conjunto de operaciones intelectuales, buscó describir y representar los documentos de forma unificada sistemática para facilitar su recuperación. Comprende el procesamiento analítico- sintético que, a su vez, incluye la descripción bibliográfica y general de la fuente, la clasificación, indización, anotación, extracción, traducción y la confección de reseñas.

Instrumento

Son recursos para recoger y registrar datos obtenidos mediante técnicas y pueden ser: guía de observación, ficha de observación, guía de entrevista, cuestionario de entrevista, guía de análisis de documentos, escalas tipo Likert, diferencial semántico, test, cuestionario, lista de cotejos. (Ponce, 1989).

Para esta investigación se utilizó el fichado y el Análisis de la Partitura del *interludio la Meditación de Thais* de Jules Massenet.

Técnicas de análisis musical

Grabaciones

La grabación digital de sonido óptica es un sistema de grabación digital de sonido que utiliza como soporte el disco óptico y en el que la grabación/reproducción se realiza mediante un rayo láser. Es usado por, entre otros, el disco compacto (CD) y los formatos derivados de éste (DVD, HD DVD, Blu-ray).

CAPITULO IV: RESULTADOS

4.1. Análisis Musical

4.1.1. La Música y el Análisis Musical

La música es una manifestación artística abstracta, esto quiere decir que no representa la realidad, incluso los elementos que lo conforman como melodía armonía y ritmo, también son abstractos.

La construcción de una obra musical, incluso la más compleja composición, nace únicamente de 7 notas musicales, los cuales, si compara con la arquitectura de un edificio, equivaldrían a los ladrillos de construcción. La pregunta es ¿Cómo un montón de ladrillos simples pueden hacer un edificio, con un orden y una forma? La respuesta es por la simetría, y lo mismo ocurre en la música.

4.1.2. Objetivos del Análisis Musical

Si los compositores usan relaciones simétricas con los elementos musicales, el análisis musical nos ayuda a reconocerlos eficazmente.

Los elementos musicales se presentan como: forma, melodía, armonía, ritmo, textura, etc.

El objetivo más complejo es entender la razón por la que el compositor usó esas relaciones, para poder alcanzar este objetivo es necesario practicar analizando muchas obras, además tener en cuenta el estilo del compositor y la funcionalidad de la obra

4.1.3. Categorías en las relaciones de la obra musical

Realizar un análisis musical de las relaciones musicales es una tarea difícil, porque a diferencia de encontrar las diversas relaciones de forma en el trabajo de un arquitecto, como un edificio, por ejemplo, éste no se mueve y

uno puede ver sus diversas formas, a diferencia de la música que su evolución es temporal, incluso si tenemos la partitura en la mano puede marearnos por el cúmulo de notas.

Para poder categorizar las relaciones musicales y debidas a ser muy variada, usaremos las categorías dadas por Clemens Kuhn:

- Repetición
- Variación
- Contraste
- Carencia de relación

Los compositores controlan las relaciones de los elementos musicales en el transcurso de la obra, esto ayuda a encontrar los “ladrillos” de construcción de una obra.

Cuanto más repetitivo es más coherente una obra, pero puede sonar muy monótona y aburrida

Cuanto más contraste más interés proporciona, pero puede perderse la coherencia si se abusa de ella

4.1.4. Planteamiento general del análisis

El presente análisis es un planteamiento básico de análisis musical, con una orientación eminentemente práctica y dirigida a estudiantes profesionales de grado medio.

Existen muchas formas de análisis musical y en este caso contemplaremos los que se consideran de conocimiento básico por su importancia en el plano horizontal, la melodía.

Teniendo claro que el trabajo que se presenta aquí no es el único posible, sino una guía para el estudiante que esté incoando en el “Análisis Musical”.

Para iniciar el análisis se debe seguir estos 3 pasos:

1. Primero, tener una visión previa, global y general de la obra que vamos analizar
2. Estudiar detalladamente las partes de la obra
3. Despues de un reconocimiento previo, general y del detalle, volver hacer un análisis global de la obra

La Secuencia es: Global – Detalle- Global

4.2. Análisis de la estructura musical

4.2.1. Análisis Formal de una obra musical

El análisis formal consiste en detectar cuáles son las principales partes de una obra, Estudiar cómo se agrupan dichas partes, Presentar la estructura formal encontrada y evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal.

Análisis Formal de La Meditación De Thais

Para iniciar el análisis formal es necesario tener conocimiento básico de las formas musicales, (se recomienda el libro “Manual de formas musicales” de Dionisio de Pedro), esto ayudará tener la idea de cómo se dividen las formas musicales. A continuación, se debe tener una visión general de la obra, escuchándola y revisando la partitura. Las pequeñas partes o detalles no importan en este análisis.

El análisis formal se encarga de analizar la estructura general de la obra o pieza musical. Esta forma de análisis divide sus partes más importantes y su relación entre sí.

La pieza musical aquí mostrada está dentro de una clasificación llamada “Formas pequeñas”, esto porque dentro de las “Formas pequeñas” se encuentran las composiciones que constan con 2 o 3 secciones, binarias o ternarias respectivamente y cada sección contiene en sí misma un periodo. Para ubicar estas partes de la estructura de la pieza musical se debe tener en cuenta que hay 3 procedimientos que las generan, los cuales son: cadencia, repetición y contraste.

La Cadencia

Muy íntimamente relacionado con la armonía, las cadencias funcionan como los signos de puntuación, para ser más específico los puntos y aparte.

La Repetición

La repetición es otro aspecto importante, cuando una determinada sección musical se repite, por más que sea completamente igual, se está generando otro material musical.

Contraste

Cuando una sección musical varía en su evolución, significa que hay una división musical.

En la meditación de thais, obra compuesta para violín solista, podemos observar que inicia en el ictus fuerte del compás tres y si observamos de una forma general esta pieza podremos notar que en el compás 20 y 21 hay claramente una cadencia Autentica perfecta, como mencioné arriba, en los procedimientos que generan secciones, las cadencias son igual que los “puntos y aparte”, esto quiere decir que es a partir de este punto que se escribirá un material diferente o quizás parecido, pero sabemos que ya es otro material. Este primer material hasta el compás 21, lo conoceremos como Parte o Sección “A”

A partir del compás 22 podemos observar que el material, si bien es cierto es parecido y usa materiales de la sección “A” es una sección diferente. En esta sección se produce un fenómeno llamado clímax, que se dará al finalizar la sección B, el cual tendrá una elaboración anterior que llamaremos “parte pre –climática” que prepara el terreno para el clímax que inicia en el compás 34 y se extiende hasta el compás 38 y el compás 39 sirve de nexo para entrar al compás 40.

Se puede observar que en el compás 40 hay una recapitulación, lo que significa que debería haber una pequeña cadencia que la anteceda en los 2 compases anteriores.

Efectivamente, hay una cadencia autentica perfecta". En el compás 38 se puede observar que hay un "A7" y en el 39 solamente la melodía nos indica implícitamente que el "A7" se extendió, incluso aumento la tensión con la aparición del "Si" en un "A9" para finalmente poder descansar en la tónica del compás 40, que es la recapitulación de la sección "A"

Toda esta sección, desde el 22 hasta el 39 es una nueva materia, lo llamaremos sección "B".

Desde el compás 40 hasta el 58 hay una clara repetición de la sección "A" y podría terminar allí, pero el compositor agrega una CODA para alargar y embellecer un poco el final, de el compás 58 hasta el 65, y otra vez la obra podría terminar allí, en quinto grado de la tónica, Re Mayor", sin embargo, el compositor agrega una coda a la coda, la llamaremos, Post- Coda, va desde el 3er tiempo del compás 65 hasta finalizar la obra en el compás 71.

Conclusión

La obra es una composición de tipo ternaria ya que contiene 3 secciones, A-B-A, con dos compases de introducción, Coda y post- Coda.

También se nos demuestra que la pieza musical "La Meditación de Thais" esta dentro de la clasificación "Formas pequeñas" ya que cada sección no cuenta más que solamente un periodo.

El material contiene diferentes colores para reconocer partes de la estructura de la obra. Este análisis formal se realiza pensando en la dificultad para algunos estudiantes el entender cómo se reparten las partes y su relación entre sí.

Las Partes de La Forma

La conforman cada una de las secciones de la obra, en este caso la meditación de Thais tiene las siguientes partes

Exposición

Se presenta la idea principal del tema, del cual se deriva toda la composición musical.

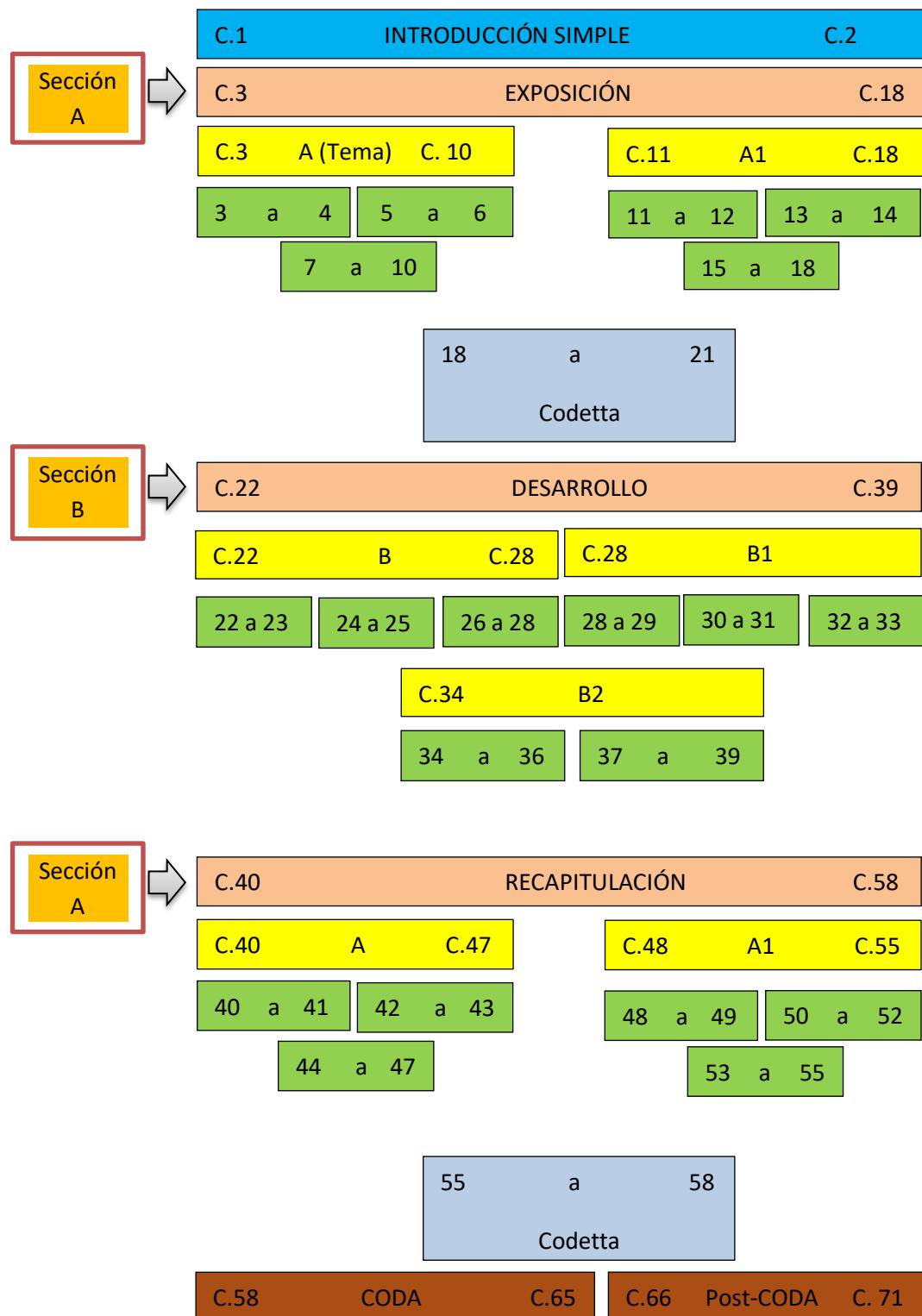
Desarrollo

Sección en la que los motivos rítmicos y melódicos de la exposición son extraídos y elaborados

Recapitulación

Repetición de la exposición

Análisis Formal del Interludio Orquestal La Meditación de Thais



Esquema General

La obra musical “La meditación de Thais” está conformada por tres secciones (periodos*), esto quiere decir que tiene la forma musical simple, de tipo ternaria.

La obra está en tonalidad de Re mayor con el tempo de Andante, tiene 2 compases de introducción simple que anteceden el tema, 8 compases de coda, el cual se inicia en compas 58 hasta el segundo tiempo del compás 61 y para finalizar la post-Coda que inicia en el tercer tiempo del compás 61 y finaliza en el compás 71

Exposición

El violín solista es el que desarrolla el papel más importante en la interpretación de la pieza musical. Inicia con la exposición de tema principal. El periodo A está conformado por dos frases, esto quiere decir que la sección es de tipo binario.

Frase A

Presenta el tema que está construido por 3 semifrases, el primero se inicia desde el primer tiempo del 3er compás hasta el 4 tiempo del 4to compás, la segunda semifrase inicia del compás 5 hasta finalizar el 3er tiempo del compás 6en 4to tiempo del compás 6 hasta el compás 9, sin embargo, esta última semifrase se amplía por medio de una soldadura hasta el último tiempo del compás 10. La frase A es el tema principal de toda la pieza musical.

Frase A1

Está conformado por la repetición de la frase A con cierta variación de motivos, prolongándose con un puente desde el compás 15 hasta el compás 18 que coincide por elisión con el inicio de la Codetta que se prolonga hasta el compás 19.

Desarrollo

Es una sección que está compuesta por tres frases, esto significa que es de tipo ternario y es aquí donde se encuentra el clímax, el cual inicia en el compás 32 y finaliza en el compás 34.

La armonía es modulante y variante en su discurso, especialmente en el clímax, donde la armonía se sobrecargada de acordes tensos (disminuidos con séptimas) los cuales tienen la necesidad de una resolución.

En esta sección hay un contraste de texturas con la exposición, hasta el compás 39 en el que el violín solista hace un pequeño puente y nexo hacia la parte A de la reexposición.

La primera frase (B) inicia del compás 22 hasta la blanca con puntilllo del compás 28 la cual iniciará la segunda frase (B1) por elisión hasta el compás 33 y la última frase (B2) inicia del compás 34 compás 39

Reexposición

Repetición prácticamente exacta de la sección A (exposición) con ligeras modificaciones y finaliza en la coda, coincidiendo con su inicio por elisión. La textura expresa un nuevo color con la aparición del coro.

Coda:

La Coda es una parte de la música que se añade a la última sección de esta pieza musical con la intención de dar variedad y mayor énfasis en su final.

4.2.2. El Análisis Temático de la Obra Musical

Consiste en identificar, organizar, analizar en detalle y proporcionar patrones o temas a partir de una cuidadosa lectura y así inferir resultados que propicien la adecuada comprensión/interpretación del fenómeno musical en estudio.

Pasos para realizar un análisis temático

1. Reconocer el tema o temas de la pieza musical
2. Reconocer los motivos principales de la obra, reconocer la elaboración temática

Análisis temático

La melodía es una organización de notas que es la que guía la obra musical. La melodía es una sucesión de notas horizontalmente.

La música no se realiza o es producto de azar, es producto de la mente creadora del compositor, generalmente premeditada, siguiendo determinados pasos como por ejemplo diferenciando las distintas partes de una obra musical, asignándole a cada parte un “carácter temático”, cuyo primero parte de todas es generalmente una melodía de una personalidad, cuyo nombre es “tema”. Del tema principal se generan las demás partes por un proceso llamado “elaboración temática”

El Objetivo

- El análisis temático pretende reconocer el tema principal.
- Reconocer el carácter temático de las distintas partes
- Reconocer las distintas formas de elaboración temática de cada parte
- Entender la razón de por qué el compositor lo dispuso todo así

Nomenclatura

Existe una nomenclatura técnica para poder identificar cada una de las partes de una determinada pieza música, aquí los más importantes

Motivo

Es una unidad temática pequeña que puede o no dar una sensación pequeña de conclusión, aparece repetido y variado a lo largo de la obra.

Frase

Es un fragmento mayor al motivo, puede estar constituido por 2 o raramente por 3 semifrases.

Las semifrases dividen simétricamente las frases y generalmente producen una sensación de pregunta y respuesta.

Habitualmente se realizan frases con 8 compases.

Tema

Idea melódica de marcado carácter que aparece al inicio de las piezas musicales y del cual se generan las otras partes. Generalmente en las obras clásicas y románticas el tema suele durar 8 compases.

Bloque, Sección o Parte

Se suele llamar así a un fragmento amplio de una obra

1. Elemento Temático e Idea Temática

Se suele llamar así a un fragmento o idea musical que no sabemos exactamente que es. Elemento temático hace referencia a un elemento de un pequeño tamaño e idea temática se refiere a algo más grande.

2. Elaboración Temática

La elaboración temática permite que el compositor pueda crear una sección B a partir de una sección A, la sección B sonará distinta, nueva, sin embargo, mantiene una relación con la A

Las elaboraciones temáticas también se dan dentro las semifrases.

Los elementos para realizar una elaboración temática son muchos y merecen una descripción mucho más larga, en este espacio solo mencionaré algunos con una descripción básica:

- 2.1. Repetición: En este elemento una determinado elemento o idea temática será repetido igual o muy parecido: A – A o A – B (“B” es muy parecido a “A”)
- 2.2. Variación: En este tipo de elaboración temática la parte B es muy parecido a la parte “A”, sin embargo, se añaden o suprime notas, se cambia la rítmica, etc. Sin embargo, se puede percibir que B es muy parecido a la parte “A”
- 2.3. Fragmentación: “B” es solo un fragmento de “A”
- 2.4. Inversión: B es igual que A, sin embargo, las notas están invertidas, es decir: Los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y los descendentes en ascendentes.
- 2.5. Retrogradación: “B” es igual que “A”, pero como si estuviese leído al revés o en un espejo, de atrás hacia adelante.

3. Carácteres Temáticos

Las distintas partes de una composición musical se ven diferenciadas porque cada parte tiene un “carácter temático” o melodía diferente. Los principales son:

3.1. Exposición Temática:

Se da cuan en la ella se presenta un tema. Los rasgos generales son:

- Temáticos: La presentación de un tema, ideas melódicas estables y extensas.
- Armónicos: Estabilidad armónica, esto quiere decir que no hay modulaciones.
- Ubicación: Generalmente al principio de la obra.

La sensación que nos produce si lo reproducimos es estabilidad y es fácilmente recordable.

3.2. Desarrollo:

Los rasgos más destacados del desarrollo son:

- Temáticos: Los elementos temáticos suelen ir cortos que nacen por elaboración temática. Se suele evitar las frases.
- Armónicos: no hay mucha estabilidad, presencia de modulaciones y acordes con 7
- Ubicación: Generalmente está ubicado entre dos secciones porque funciona con un gran enlace entre ambos

3.3. Cadencia:

Se dice que un parte es cadencial porque hay la presencia de cadencias, generalmente perfectas. Rasgos:

- Temáticos: se basa en ideas temáticas irregulares, evitando la estructura de frase. La irregularidad ayuda a generar una sensación de conclusión.
- Armónicos: se da con los acordes de dominante (V) y tónica (I)
- Ubicación: Al final de una sección.

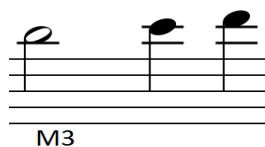
La sensación de una cadencia es de un cierre de una determinada parte o sección

A. Análisis Motívico del Interludio Orquestal la Meditación de Thais

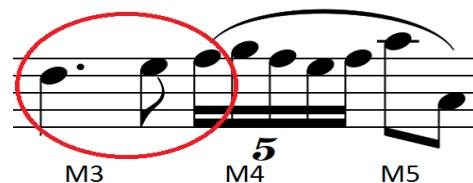
1. En el compás 3, se presenta la primera característica motívica que será de importancia al sostener la primera nota larga (el Fa#) para dar la idea de tranquilidad y progresividad, y es esa la razón por la que se realiza el siguiente ritmo:



2. Aquí se presenta el segundo elemento estructural (M2) o ladrillo y es el arpegio
3. En el compás 4 se presenta el tercer elemento estructural que es el de llenar un espacio de 3ra por 3 notas (llamaremos motivo de movimiento)



4. En el compás 5 se presenta una variación del M3 y un nuevo elemento de movimiento y de floreo (motivo de floreo: M4)



5. Después se presenta el cambio de registro que tendrá leve importancia en la superficie, pero mayor en niveles medio y profundo (véase análisis schenkeriano) con los cambios de registro en las estructuras de la melodía

6. En el compás 6, Massenet aplica el M3, con variación rítmica

M3 variado

7. En el compás 7, el compositor usa un motivo de relevancia melódica y que dará coherencia en muchas partes y es la apoyatura como motivo (para Schenker es una bordadura incompleta)

M6

Afoyatura como motivo

M6

A musical staff on five horizontal lines. It starts with a sharp sign at the beginning. In measure M3, there are two eighth notes followed by a sixteenth note. In measure M4, there are three eighth notes. In measure M5, there are two eighth notes. A red circle highlights the first four notes of the melody (two eighth notes in M3, all three eighth notes in M4).

M3 M5

8. Entre el compás 7 y 8, hace una versión del M3 desarrollada.

- #### 9. Adicionalmente usa el M5

10. En el compás 9 usa el elemento M3 más extendida y desarrollada
(contiene el m4 como floreo y **movimiento**)

M3 extendida

M4

M3 extendida

11. En el compás 11 y 12 se repite exactamente lo mismo que el compás 3 y 4

12. En el compás 13, representa el  para dar movimiento, esto da evidencia de desarrollo y de que las partes de mayor desarrollo, movimiento y tensión están más cerca, de igual forma presenta el M2 en  para presentarlo más desarrollado y de más movimiento hacia adelante



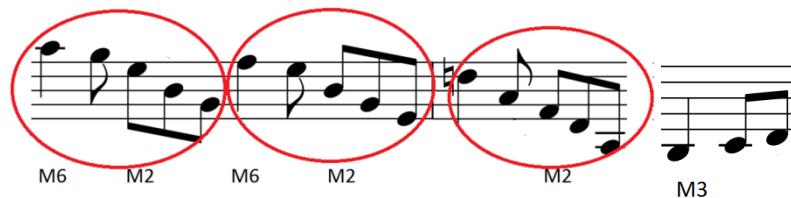
13. En el compás 14, usa el M3



14. En el compás 15, usa el M1 y el M2 como la nota larga y arpegio, de manera más extendida y desarrollada



15. En el compás 16, se combina el M6 (apoyatura como motivo) con el M3, esta combinación se repite 3 veces para acrecentar el movimiento, seguido del motivo 3 variado



16. En el compás 17, se representa el M3, seguido de un pasaje un poco peculiar

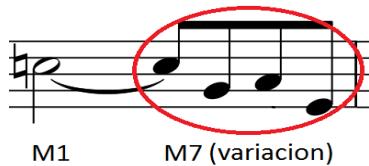


En estos compases sucede el fenómeno de melodía compuesta,
es decir hay dos melodías

17. Este elemento constituye un nuevo motivo y lo llamaremos M7



18. En el compás 22 se usa el M7 y el principio el M1



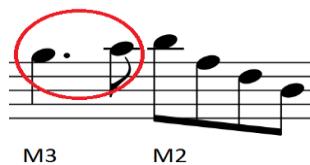
19. En el compás 23 usa el M6 (apoyatura como motivo) y el M2 (Arpegio)



20. En el compás 24 se vuelve a usar el principio de la nota larga (M1) y el M7.

21. En el compás 25 se vuelve a combinar el M6 y M2.

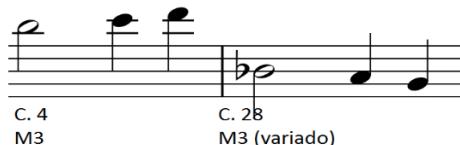
22. En el compás 26, el compositor usa el M3 (variación rítmica) y el M2 (arpegio) de forma descendente de manera aumentada (en corcheas)



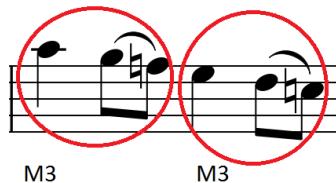
23. En el compás 27 usó los mismos motivos M3 y M2, pero introduce el M4 como motivo de transición y movimiento hacia algo mayor



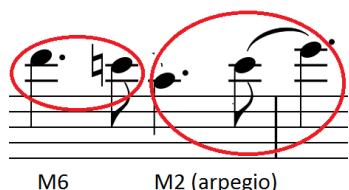
24. En el compás 28 usa el M3 por retrogradación y transportada



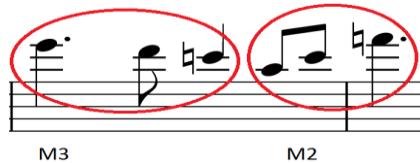
25. En el compás 29 usa la misma retrogradación



26. En el compás 30 se usa la apoyatura como motivo M6 y el arpegio M2 invertido

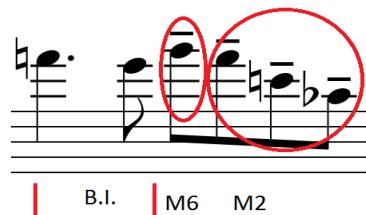


27. Este se conecta inmediatamente con el compás 31, que usa el M3 (en inversión) y nuevamente el M2 (con arpegio invertido)

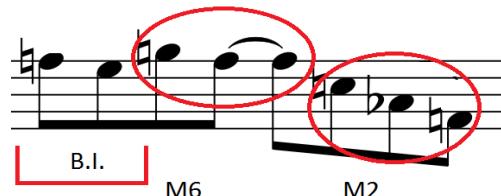


Este prosigue a la parte climática en el compás 32

28. En el compás 32, introduce un elemento nuevo (que vuelve a ser una bordadura incompleta como **Sufijo**), después la apoyatura M6 y el arpegio M2



29. En el compás 33, repite Massenet la misma fórmula, como reiteración y acorta los ritmos, para aumentar la tensión, además que plantan una síncopa para hacer más tensa la parte.



30. En el compás 34 y 35 se usa elementos rítmicos de mayor tensión $\overline{=}$ y la síncopa $\overline{\overline{=}}$ para acrecentar el clímax y además se usa el M6 (apoyatura) como motivo

31. En el compás 36 usa los mismos patrones (es decir repite 3 veces el mismo patrón, siendo el compás 36 el punto climático más alto)

Saltillo de tensión
y energía

A musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp. It shows a bass line with various notes. Four notes are circled in red. Below the staff, there are two labels: "M6" and "Síncopa" under the first two circled notes, and "M6" and "Síncopa" under the last two circled notes.

32. Posteriormente sucede un proceso de relajación post-clímax para así volver a la sección A

PROCESO DE RELAJACIÓN RÍTMICA

33. Además, el compás 37 está construido por el M2 (arpegio) tanto naturalmente como en su inversión y además del M3 (llevado con cromatismo) De la misma forma el M3 se usa en su inversión y en su forma natural, ambas llevadas por cromatismos en el compás 38.

Llenados por cromatismo

34. En el compás 39 las figuras se siguen alargando, se vuelve a usar la síncopa, pero ya no con la función de tensión, sino de dejar en el aire la música, para asegurar la caída del Fa# y el retorno a la sección A

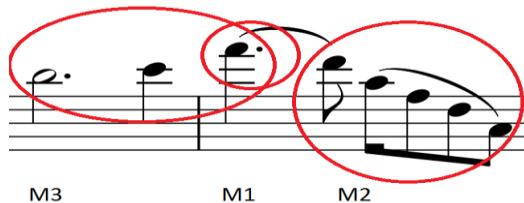
Síncopas

35. El retorno a la parte “A”, se repite igual hasta el compás 58, donde comienza la coda y luego la post-coda.

36. En la coda el compositor usa primero el principio de la nota larga (M1) y luego el M2 (arpegio) en semicorcheas

M1 M2

37. En el compás 59 usa el M3 (es decir usa los tres elementos ordenadamente) y en el compás 60 usa el M1 y el M2 nuevamente, pero en corcheas, aligerando y relajando



38. En el compás 61 ocurre un elemento de pequeño rompimiento y tensión y que es explicado bajo el principio Schenkeriano de la melodía compuesta (varias melodías a la vez)

El Sib va al La
El Do# va al Re
El sol va al Fa#

Es este principio el que permite introducir a Massenet un elemento rítmico e interválico nuevo.

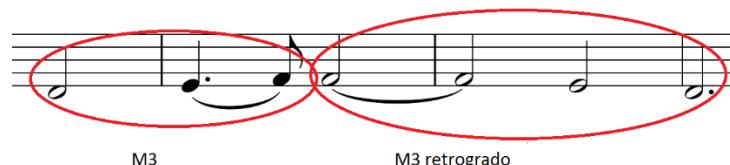
39. En el compás 62 se usa el M4 motivo de floreo y de adorno, al ser una resolución se comienza desde ahí hasta el compás 63 el M2.

M4
Elemento de embellecimiento

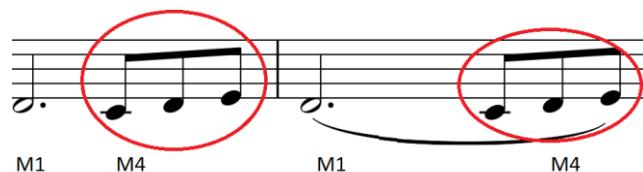
Este La es de importancia ya que resuelve el misterio del Si (compás 4) y su condición Si-Sib-La (Compás 61) y compás 63

M2 Por primera vez en negras y de forma más calmada

40. Entre los compases 65, 66, 67 y 68 se usa el M3, en su forma original y en retrogradación, lo que nos revela su importancia (ya que está diluyendo la columna vertebral de la pieza), esto nos hace recordar implícitamente toda esta idea macro que hemos escuchado, ahora en micro



41. En los compases 68 y 69, el compositor usa el tresillo M4 como elemento de embellecimiento



42. Finalmente, en el compás 70 y 71 Massenet finaliza la obra haciendo saltos que exceden la octava dentro de los acordes de Re mayor y culminando en la tónica



B. Análisis temático del Interludio orquestal la Meditación de Thais

A

Andante

Violín

Periodo A binario

introducción simple

Semifrase
Frase

Vln.

soldadura

Vln.

Puente o pasaje de transición usando secuencia de Ecos para llegar a la Codetta

Vln.

3

Periodo B ternario

CODETTA

Vln.

3

Vln.

S.C.

Vln.

Climax

Nexo

Vln.

Puente de transición

Nexo

A

40 Vln. Periodo A binario

45 Vln.

50 Vln.

54 Vln. S.C. Coda

59 Vln. CODETTA CODA

65 Vln. Post-Coda Post-Coda

4.2.3. Análisis Armónico del interludio orquestal la Meditación de Thais

Análisis armónico de las estructuras verticales de la obra Descomponer la obra musical en sus factores armónicos: tonalidad y acordes, los ciclos armónicos y la métrica.

Análisis Armónico

La organización de los acordes está en función de terceras, con acordes de 3, 4 y 5 sonidos. Predominan las funciones tonales de tónica (I) y dominante (V) en disposiciones abiertas y con predominio de una organización en modo de arpegio.

Abundas los acordes con 7ma y 9na

En la Exposición

La armonía es estable sin muchos cambios en su evolución, lo único relativamente importante es la aparición de la quinta del segundo grado en el compás 15. Finaliza con una cadencia perfecta en el compás 21.

En el Desarrollo

El compás 22 inicia con un VII grado, pero en estado natural, lo que indica que posiblemente moduló o prepara una modulación, en el compás 23 se confirma el proceso modulatorio (modulación extratonal) ya que está presente el acorde III, éste proceso culminará en el compás 30, en la tónica de Fa M, precedido por su dominante Do M y se mantendrá muy poco, porque otra vez empezará a modular a Re M con claras evidencias de su quinta en el compás 36 con un A(b9) , culmina con una cadencia perfecta en el compás 40.

La Recapitulación

Si bien es cierto cambia un poco la armonía con respecto a la exposición, no es muy relevante.

La armonía y/o acompañamiento es de tipo arpegio y varía en sus tres secciones (A-B-A). A continuación, el score original de la orquesta del interludio “La meditación de Thais” y los cifrados propios de cada compás o según la extensión de las misma.

A continuación, los acordes por compas de la pieza musical la meditación de Thaïs” y el cifrado de la armonía clásica en “score” original de la partitura.

Thaïs
 Meditation
for Violin, Orchestra and Chorus
Original orchestration intended by Massenet

Jules Massenet
Performance Edition
Christopher Fox

Andante religioso ♩ = 58

I IV II

V7

1

VII 6

VIII



16

Hp. *dim.* P D₂ C₄ rall. *Tempo ♩ = 54*

Vln. A string G string Pedal de dominante rall. *Tempo ♩ = 54*

Vln. I

Vln. II

Vla. V divisi *PPPP*

Vc. V divisi *PPPP*

D_b. pizz. *PPPP*

11

V

1

Meno mosso $\downarrow = 68$

poco più appassionato $\downarrow = 72$

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I/II tr tr tr tr

Tim. tr tr tr tr

Hp $B_{\flat} \text{ p}$ F_{\sharp} D_{\flat} A_{\flat} $A_{\flat} 3$ $A_{\flat} 3$

Vln. p ff

Vln. I ff

Vln. II pppp più f sf sf

Vla. pppp più f sf sf

Vc. pppp più f sf sf

Db. pppp VII VII più f sf sf

34 *più mosso agitato* $\text{♩} = 86$

Ob. *f* Ob. *f* Cl. I *sf* Cl. II *sf* Bsn. I *sf* Bsn. II *sf*

Hn. I/II *sf* Hn. III/IV *f* 3rd

Tim. *tr* *tr* *f*

Hp. *pianissimo* *Cz* *sffz*

Vln. *sf* Vln. I *sf* Vln. II *sf* Vla. *divisi* *sf* Vc. *divisi* *sf* Db. *sf*

IV V V V7

39 rall. *Tempo* ♩ = 58

Fl.

Fl.

Cl. I

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I/II

Hp

F#F#G#A#
B#C#D#

pp

p

F# D# B# C#

f

rall.

S.

p

p

f

A.

p

p

f

T.

p

p

f

B.

p

p

f

Vln.

p

p

f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz.

arco

pp

I | I | IV | II | V | IV | VII | VI |

48 *Tempo ♩ = 64*

Fl. (2) *f*
Fl. (2) *f*
Cl. I *f*
Bsn. I *p*
Bsn. II *p*

Hn. I/II 1st *pp* *f* *p*
Hr. *Dx p* *Bz* *f* *Dx più f* *dim.* *Dx p*

S. *p* *f*
A. *p* *f*
T. *p* *f*
B. *p* *f*
Vln. *p* *cresc.* *ff* *A string* *G string*
Vln. I *f* *cresc.* *ff* *A string* *G string*
Vln. II *divisi* *V* *V* *divisi* *V* *ppp*
Vla. *V* *divisi* *V* *V* *V* *V* *V* *V*
Vcl. *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V*
Db. *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V*

IV6 | **I** **VII** **VIII** **II** **I**

rall. A tempo $\downarrow = 58$

55

pedal de dominante

rall. A tempo $\downarrow = 58$

V V I VII I IIb

NOMENCLATURA Y EJEMPLO:

TIPO DE ACORDE	NOTAS	NOMENCLATURA
Mayor con 7º M	C – E – G – B	Cmaj7
Mayor con 7º m	C – E – G – Bb	C7
Menor con 7ºM	C – Eb – G – B	C-(maj7)
Menor con 7º m	C – Eb – G – Bb	C-7
Dim con 7º m	C – Eb – Gb – Bb	C-7(b5)
Dim con 7 dim	C – Eb – Gb – Bbb	C°7
Aum con 7º M	C – E – G# – B	C+(maj7)
Aum con 7º m	C – E – G# – Bb	C+7
7º m con sus4	C – F – G – Bb	C7/sus4

A continuación, una pequeña tabla con los acordes por compas de la pieza musical "la meditación de Thaïs" con la nomenclatura americana.

Compás	D	02	D	03	D	04	D	05	D
06	G	07	Em	08	Em	09	A7	10	A7/C#
							G/B		Bbm/Db
11	D	12	D	13	D	14	C/E	15	B
16	Em	17	D/A A9	18	A9	19	A9	20	A9
									A9
21	D	22	C	23	F#	24	Em	25	A7
26	G/B Bm	27	Am/C C	28	C7	29	C7	30	F
31	F	32	Bbm/Db Fm/C	33	Bbm Fm/Ab	34	G-7(b5) Bbm/F	35	G-7(b5)
									F-(maj7)/Ab
36	A9	37	A9	38	A7	39	A9	40	D
41	D	42	D	43	G	44	Em	45	Em
46	A7 G/B	47	A7/C# Bb/Db	48	D	49	G/B	50	D
51	C/G	52	B/F#	53	Em	54	D/A G9	55	A9
56	A9	57	A9 A9	58	D	59		60	D
61	Eb6	62		63	D	64	C#7	65	D/A G
66	F#/A#	67	A7	68	D	69	D	70	
71	D								D

4.2.4. Análisis de construcción

Permite identificar la construcción formal de la melodía, por medio de la unión de motivos, y la forma en que se combinan y transforman, así como se origina la melodía desde un modelo simplificado de la estructura fundamental

ANALISIS DE CONSTRUCCIÓN

(*Análisis Schenkeriano*)

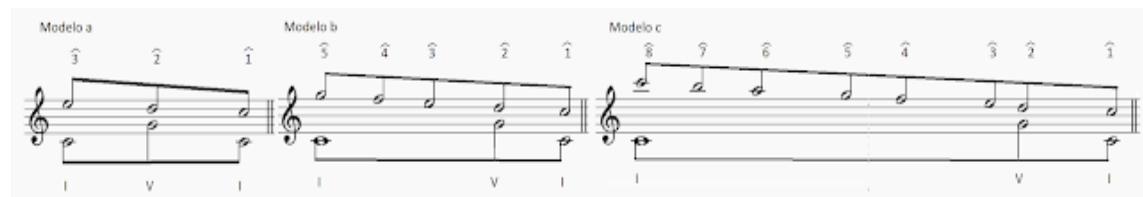
El análisis schenkeriano es un tipo de análisis que busca encontrar la estructura fundamental de una obra musical tonal, esto quiere decir que obra debe reducirse o descomponerla hasta su mínima expresión y para esto es importante tener conocimiento sobre las “disminuciones”, que básicamente significa que unos intervalos de notas de cierta duración se expresen con valores más pequeños. Las disminuciones pueden aparecer como: BORDADURA (B), SALTO CONSONANTE (SC), NOTA DE PASO (NP).

Para saber cómo es que se construyó una pieza musical, es necesario saber sobre el nivel subyacente (*Hintergrund*) porque en este nivel se encuentran los 3 modelos básicos a los que se podrían reducir una pieza musical tonal.

Según schencker, una obra tonal normalmente iniciará en su 3er, 5to u 8vo grado de su escala, (*Kopfton*) y durante el transcurso música se generará una línea fundamental descendente (*Urlinie*) hasta la tónica. En el bajo, básicamente es necesario saber que una obra generalmente termina de dominante (V) a tónica (I).

La combinación de la línea fundamental y el bajo se llama “estructura fundamental (*Ursatz*), donde la línea fundamental será expresada con

figuras de blancas y cada nota por encima representado con números con un acento circunflejo.



ANALISIS DE CONSTRUCCIÓN

Análisis Shenkeriano

(*Meditación de Thais*)

En el presente capítulo, se analizará la melodía de esta pieza mediante la teoría de Heinrich Schencker, y así poder ver su real estructura melódica.

Para este análisis es necesario conocer la siguiente nomenclatura según la función de las notas:

B: Bordadura

BI: Bordadura incompleta

NP: Nota de paso

SC: Salto consonante

Arpegio: Combinación de saltos consonantes de forma consecutiva

I) Análisis melódica en nivel superficial

1) Sección A

Como primer paso, hemos transcritto-sin plica- las notas de la sección A de la pieza, designando las funciones que cumple cada una.

En las primeras cinco notas de esta pieza se está girando en torno a la nota fa # (mediante el arpegio de Re mayor)

The musical score for Violin consists of three systems. System 1 begins with an arpeggio (circled in red), followed by notes labeled NP, B, B, SC, SC, NP, BI, BI, and NP. System 2 follows with notes labeled NP, NP, NP, NP, SC, BI, NP, NP, BI, and BI. System 3 follows with notes labeled Arpeggio, BI, Arpeggio, BI, NP, NP, NP, BI. Below the score is a small diagram of a note labeled 'NP' with the text 'Bordadura incompleta'.

En este primer sistema se presentan dos notas de paso juntas (la nota si y do# dentro del círculo). Estás dos notas, especialmente la nota si, serán de gran importancia en la sub-melodía que contiene esta pieza.

Posteriormente en este primer sistema, vemos como la melodía va trazando los acordes de Re mayor y Mi menor respectivamente

A close-up of the first system of the musical score, highlighting specific notes with colored circles. Orange circles are placed around the notes NP, B, B, SC, SC, and NP. Blue circles are placed around the notes BI, BI, and NP.

En el segundo sistema, se vuelve a repetir el si, do# re, terminando así la primera frase. Quedando hasta ahora la estructura fa# fa# re, girando

alrededor de ellas todas las demás notas de la frase. Ilustramos aquí sólo la primera frase

A musical score in F major (one sharp) showing the first phrase of a melody. The melody starts at Fa# and continues through ReM. A red circle highlights a group of notes labeled 'Arpegio'.

En el segundo sistema empieza la siguiente frase, y tiene la siguiente estructura

A musical score in C major (no sharps or flats) showing the second phrase of a melody. The melody starts at Fa# and continues through ReM. Red brackets indicate 'Arpegio' patterns.

Al igual que la primera frase, la nota estructural que empieza es la nota Fa#, la cual se prolonga hasta la siguiente fa# agudo, mientras todas las demás notas van marcando las notas del acorde de re mayor, seguido del acorde de Si mayor.

A musical score comparing chords. The left side shows 'Acorde de Re Mayor esbozado en la melodía' with orange circles around structural notes. The right side shows 'Acorde de Si Mayor' with a red bracket over the notes.

En este gráfico se puede ver claramente la prolongación de la fa# como nota estructural.

Posteriormente en el tercer sistema, la siguiente nota estructural es la nota mi, marcándose los acordes de mi menor, re mayor, la mayor, re mayor

A musical score in C major (no sharps or flats) showing the third phrase of a melody. The melody starts at Mim and continues through ReM. Notes are circled in yellow, blue, and red to highlight different structural elements.

En este sistema, principalmente las notas estructurales son mi y re, pasando por el fa# (véase las notas con plica).

En conclusión, esta primera sección, marca la estructura fa# mi re, que designa la estructura 3, 2, 1 (tal como indica Heinrich Schenker en su método de análisis melódico), es decir el tercer, segundo y primer grado

2) Sección B

La sección B de esta pieza desarrolla con bastante intensidad el material planteado en primera parte. Resulta interesante que toda esta sección gire en base solamente a la nota mi.

En el primer sistema de esta sección (y cuarto en la partitura) podemos observar los arpegios de Fa# mayor, la menor con séptima, y si menor, en claro indicio que está frase es modulante

Obsérvese cómo la nota mi sube de octava (Schenker conoce este fenómeno como cambio de registro) pero sigue preponderando en la estructura.

En el quinto sistema de la pieza, se van marcando los acordes de Do mayor (en claro de plan de modulación a Fa), Fa mayor y Fa menor

Arpeggio

Cambio de registro

Ojo

Arpeggio

Do M Fa M Fa m

Es muy interesante que la nota mi siga teniendo gran importancia en este sistema, siendo esta nota de gran importancia estructural y la nota fa (de importancia solamente local).

En el sexto y séptimo sistema de la pieza se marcan los acordes de Fa menor, Do # disminuido-que funciona como VII de Fa menor y como VII de Re mayor- y el acorde La novena mayor casi completo (Si, sol, mi, do#)

The musical score consists of two staves. The top staff is in F major (Fa m) and the bottom staff is in Do# diminished. Annotations include 'Arpegio' with red brackets above the first two measures of each staff, 'Cambio de registro' with a red bracket over a transition, and 'NP' labels above notes in both staves.

Evidentemente, estas dos notas recalcan con mucha claridad la nota estructural mi (véase las notas con plica).

En conclusión, esta sección gira en base a la nota mi, es decir al segundo grado de la escala de Re mayor, marcando coincidentemente el medio de la estructura 3, 2, 1.

3) Sección A”

En la sección A”, se repite exactamente la misma estructura de la sección ^

Violín.

1 Arpegio NP B SC NP BI BI NP

2 NP NP Arpegio NP SC Arpegio NP NP BI BI

3 Arpegio BI Arpegio Arpegio NP NP NP BI

Se refleja una pequeña estructura fundamental

Bordadura incompleta

A

SC 8va ↑ NP NP

Esta es la estructura Fa# Mi Re, usando el tercer, segundo y primer grado de la escala de re mayor

4) Sección de la Coda.

Finalmente, la sección de la coda gira en torno a la nota Re, diversos arpegios del acorde de Re mayor

Arpegio

NP Arpegio

SC

En este pasaje se resuelve el misterio de la nota SI

Esta es la línea melódica formada y la razón de ser del SI

Pequeña estructura igual que al principio

Esta sección final resulta muy interesante ya que nos resuelve el misterio planteado en la sección A de la nota si, revelando una sub-melodía que delinea las notas la si, sib y la

Re M Re (con 6ta) Do# 7 Re M

Esta es la línea melódica formada y la razón de ser del SI

Es ésta también la razón de por qué en el noveno sistema aparece un La agudísimo (para confirmarnos esa resolución)

NP

SC

Pequeña estructura igual que al principio

Re M La Agudo

Resulta también muy interesante como el mismo compositor nos expone la estructura Fa# mi re al final de su pieza, a modo de síntesis.

En conclusión, esta pieza sigue la estructura 3, 2, 1 de los grados de la escala de Re mayor

SECCIÓN: A B A

Fa# Mi Re

II) Análisis melódico a nivel intermedio

A

SC NP SC 8va↑ NP

B NP 8va↑ A SC NP CODA

NP

La nota SI y su conducción en toda la pieza está entre parentesis, tiene una construcción estructural tanto al principio como al final al marcar notas como el LA agudo o el LA final

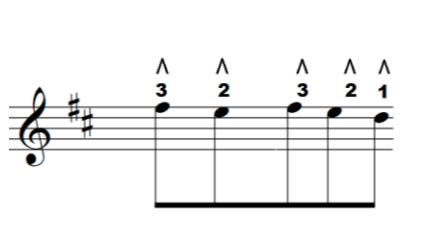
Para realizar este análisis hemos transcritto solamente las notas con plica, es decir solo las notas preponderantes en el esqueleto armónico, asimismo hemos señalado sus funciones.

De esto podemos sacar las siguientes conclusiones:

- En la sección A se presenta el esquema Fa# mi re, teniendo la nota mi la función de nota de paso.
- La sección “B” gira en torno a la nota mi
- La vuelta a “A” es exactamente igual (estructura fa# mi re)
- La coda gira en torno a la nota Re, teniendo únicamente la nota mi como nota de paso.

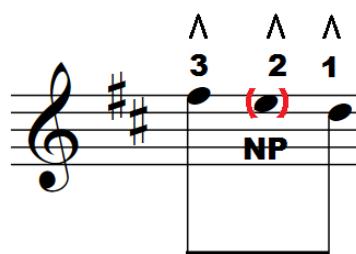
III) Análisis melódico a nivel profundo

Para realizar este análisis he transcritto las notas principales de cada sección



Sección A Sección B Sección A” y Coda

En resumen, esta pieza marca la estructura Fa# mi Fa# mi re, siendo las más importantes las notas Fa# mi re, que denotan la estructura fundamental 3, 2, 1 de la escala de Re mayor.



Siendo explicativos

- . Nota FA# compas 3, nota estructural
- . Nota MI, compas 24, nota estructural
- . Nota MI, compás 32, nota estructural
- . Nota RE, compás 71, nota estructural

4.2.5. Análisis de textura del interludio Orquestal la Meditación de Thais

La obra hace uso del contrapunto, melodía acompañada y la homofonía.

Textura

Es la forma como se entrelazan los diversos parámetros musicales

La Textura Melódica

Es el modo en que se representan las melodías en las diferentes voces y la manera en que se combinan a lo largo de una obra (M. y A. Lorenzo de Reizabal – Análisis musical)

Textura Homofónica.

Se trata de una obra de una línea melódica que se acompaña por acorde con el mismo ritmo básico de ella. Viene a ser una “melodía con acompañamiento”. Pronto derivó en una mayor elaboración de acordes, figurándolos, esto es, desdoblándolos en arpegios.

En la pieza, la meditación de Thais, podemos evidenciar que la armonía se presenta en forma de arpegios y acompañados por instrumentos propios de la orquesta.

Thaïs
Meditation
for Violin, Orchestra and Chorus
Original orchestration intended by Massenet

Jules Massenet
Performance Edition
Christopher Facci

Andante religioso $\text{♩} = 58$

Flute I

Flute II

Oboe I

Oboe II

Clarinet I

Clarinet II

Bassoon I

Bassoon II

Horn I/II

Horn III/IV

Timpani

Harp

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Andante religioso $\text{♩} = 58$

En resumen y para hacer más sencillo el trabajo, esté sería la representación de la melodía y acompañamiento del arpa en la pieza

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Violin, which plays a melody with sustained notes and sixteenth-note patterns. The bottom staff is for the Harp, which provides harmonic support with sustained notes and arpeggiated patterns. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Violin's first measure starts with a dynamic **p**. The Harp's first measure features a bass note followed by an arpeggiated pattern. The second measure continues with similar patterns for both instruments.

La Textura Rítmico-Métrica

Es la manera en que se representan los distintos parámetros-rítmicos de una determinada obra musical.

Textura Polirítmica.

La música se presenta con varios motivos rítmicos en el transcurso de la melodía

Polirítmica Horizontal

Es la combinación de diferentes ritmos de manera superpuesta

This musical score excerpt illustrates horizontal polyrhythm. It features a single staff for the Violin. Several rhythmic patterns are highlighted with red circles. The first circle covers the first two measures, showing a combination of eighth-note pairs and sixteenth-note figures. The second circle highlights a sixteenth-note pattern in the third measure. The third circle covers the beginning of the fourth measure. The fourth circle highlights a sixteenth-note pattern in the fifth measure. The fifth circle covers the end of the fifth measure. The sixth circle highlights a sixteenth-note pattern in the sixth measure. These circled patterns represent different rhythmic layers or 'voices' that are simultaneously active, creating a complex polyrhythmic texture.

Polirritmica Vertical

Se presenta cuando en la melodía hay presencia de varios y diferentes motivos rítmicos.

A musical score excerpt from measure 32. The Violin (VIO.) part shows a sixteenth-note pattern with a dynamic of ***ff***. The Harp (Arpa) part is grouped by a brace and shows three distinct sixteenth-note patterns, each marked with a '3' below it, indicating different rhythmic groupings. Red ovals highlight these three different rhythmic patterns in the harp's part.

Textura Armónica

La forma en cómo se desarrolla los parámetros armónicos en la obra musical

Según la Organización Escalística

Textura Tonal

Existe un centro tonal y una organización Escalística que se corresponden con los modos mayores y menores.

A musical score excerpt for Violin (VIOLÍN) and Piano. The Violin part starts with a sustained note followed by eighth-note pairs. The Piano part provides harmonic support with eighth-note chords. The key signature is **C# major** (two sharps). The tempo is **Andante** and the key center is labeled **Re M** (D major). Measure lines are indicated at the bottom of the page.

Según la Presentación de los Acordes

. *Textura desglosada.*

La armonía no aparece en forma de acordes compactos, sino en sonidos que aparecen desglosados

A musical score example illustrating 'Textura desglosada'. The top staff is labeled 'VIOLÍN.' and shows a melodic line with a dynamic of **p** (pianissimo). The bottom staff is labeled 'Arpa' and shows harmonic support with arpeggiated chords. To the right, the word 'MELODIA' is written in red above the violin staff, and 'ACOMPAÑAMIENTO POR ARPEGIOS' with 'sonidos desglosados' below it, also in red.

Según el Ritmo Armónico

Textura Ligera.

El ritmo armónico es largo y en los pasajes predomina el elemento melódico (horizontal)

A musical score example illustrating 'Textura Ligera'. The top staff is labeled 'VIO.' and shows a melodic line with dynamics of **pp** (pianississimo) and **f** (fortissimo). The bottom staff is labeled 'Pno' and shows harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The word 'orese;' is written in red next to the piano staff.

Textura Tímbrica

Es el modo en que se combinan los diferentes timbres vocales o instrumentales en el transcurso de la obra.

Textura Instrumental.

En la obra participan exclusivamente los instrumentos.

En la obra “La meditación de Thais” hay intervención de las voces corales (bocca chiusa), pero poco relevante en el transcurso de la obra.

Tipo: Solista acompañado

Textura en la cual el instrumento o voz solista “canta” el tema principal y es acompañado por varios instrumentos o un grupo orquestal

Thaïs
Meditation

Andante religioso ♩ = 58

Solo Violin

Andante religioso ♩ = 58

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Organización Instrumental En Los Compases De La Pieza Musical

Coloreadas del mismo color los compases con la misma organización instrumental y entender la instrumentación que el compositor hizo y con ayuda del análisis temático para encontrar con más facilidad las similitudes y contrastes.

<i>Instrumentos</i>	<i>Voces</i>
Flauta Oboe Clarinete Fagot Corno Timbal Arpa Violín Viola . Violonchelo . Contrabajo	Soprano Contralto Tenor Bajo

1-2	Arpa Violín y II Violas Violonchelo Contrabajo	3- 21	Arpa Violín solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo
------------	--	--------------	---

22	Clarinet I y II Fagot I y II Arpa Violín solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo	23 - 27	Clarinet I y II Fagot I y II Corno I y II Arpa Violín solista Violín y II Viola Violonchelo Contrabajo
28 – 29	Corno I y II Timbal Arpa Violín solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo	30 – 31	Timbal Arpa Violín solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo
32 – 33	Clarinet I y II Fagot I y II Arpa Violín solista Violín y II Viola Violonchelo Contrabajo	34 -35	Oboe I y II Clarinet I y II Fagot I y II Arpa Violín solista Violín y II Viola Violonchelo Contrabajo

36 – 37	Oboe I y II Clarinete I y II Fagot I y II Corno I, II, III y IV Arpa Violín solista Violín y II Viola Violonchelo Contrabajo	38	Clarinet I y II Fagot I y II Corno I, II, III y IV Arpa Violín solista Violín y II Viola Violonchelo Contrabajo
39	Violín solista	40	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín Solista Contrabajo
41	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín Solista	42 - 47	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín Solista Contrabajo

48 -50	Corno I y II Arpa Violín solista Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	51	Corno I y II Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín Solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo
52	Flauta I y II Clarinete I Corno I y II Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín Solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo	53	Fagot I y II Corno I y II Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín Solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo

54	Arpa Violín Solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo	55 – 58	Timbal Arpa Violín solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo
59	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín solista Contrabajo	60	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo
61	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín solista Contrabajo	62	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín solista Violín II Viola Violonchelo Contrabajo

63 – 64	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Violín solista Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	65	Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Violín solista Violín I y II Viola Violonchelo Contrabajo
66	Violín solista Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	67	Timbal Violín solista Violín II Viola Violonchelo Contrabajo
68	Timbal Arpa Violín solista Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	69 -71	Timbal Arpa Soprano (bocca chiusa) contralto (bocca chiusa) Tenor (bocca chiusa) Bajo (bocca chiusa) Violín solista Violín II Viola Violonchelo Contrabajo

4.2.6. Análisis Melódico del Interludio Orquestal la Meditación de Thais

FRASE A

Andante

Diseño: Melodía quebrada	Ámbito: Amplio	Registro: Agudo y medio
Se mueve ormando picos altos	Abarca 10 notas (Desde La 4 hasta Re 6)	Tiene notas agudas y medias

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	Femenino (postíctico)	La terminación se produce después del ictus

FRASE A1

Diseño: Simétrico	Ámbito: Amplio	Registro: Agudo y grave
El punto mas agudo esta en el centro de la melodía	Abarca 20 notas (Desde La 3 hasta fa# 6)	Tiene notas agudas y graves

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	Masculino (íctico)	La terminación coincide con el ictus

FRASE B



Diseño: Melodía quebrada	Ámbito: Amplio	Registro: Medio
Se mueve dormando picos altos	Abarca 12 notas (Desde Mi 4 hasta Si 5)	Tiene un registro que casi no sobresale la octava

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	Femenina	La terminación no coincide con el ictus

FRASE B1



Diseño: Melodía quebrada	Ámbito: Amplio	Registro: Alto
Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	femenino	La terminación no coincide con el ictus

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	femenino	La terminación no coincide con el ictus

FRASE B2



Diseño: Melodía horizontal y ascendente	Ámbito: Amplio	Registro: Agudo y medio
La melodía tiene mucho movimiento y asciende a partir del compás 4. El último compás es	Abarca 12 notas (Desde Mi 4 hasta Si 5)	Tiene notas graves y medias

una extensión a modo de puente para llegar a la reexposición		
--	--	--

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	Femenino	La terminación no coincide con el ictus

FRASE A

Andante

Diseño: Melodía quebrada	Ámbito: Amplio	Registro: Agudo y medio
Se mueve ormando picos altos	Abarca 10 notas (Desde La 4 hasta Re 6)	Tiene notas agudas y medias

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	Femenino	La terminación no coincide con el ictus

FRASE A1



Diseño: Simétrico	Ámbito: Amplio	Registro: Agudo y grave
El punto mas agudo esta en el centro de la melodía	Abarca 20 notas (Desde La 3 hasta fa# 6)	Tiene notas agudas y graves

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Tético	El inicio coincide con el ictus
Según su final	Masculino	La terminación coincide con el ictus

CODA



Diseño: Ondulado y ascendente	Ámbito: Amplio	Registro: Agudo y grave
Tiene una línea melódica ondulada que tiene de a ascender	Abarca 19 notas (Desde Re 4 hasta La 6)	Tiene notas agudas y graves

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Acéfalo	se produce inmediatamente después del ictus
Según su final	Masculino	La terminación coincide con el ictus

Post-CODA



Diseño: Horizontal	Ámbito: Amplio	Registro: Agudo y grave
La línea melódica casi no se mueve	Abarca 12 notas (Desde Re 4 hasta La 5)	Para finalizar tiene un salto muy alto de 12va, desde Re 4 hasta La 5 y para finalizar un Re armónico artificial

Clasificación de la frase musical según su comienzo y final

Según su inicio	Acéfalo	se produce inmediatamente después del ictus
Según su final	Masculino	La terminación coincide con el ictus

4.2.7. Análisis de la representación escénica de la “Meditación de Thais”

Interludio orquestal entre las escenas 1 y 2 del segundo acto de la ópera

Orquesta del Teatro “La Fenice di Venezia” – Italia

Director: Marcello Viotti

Violín solista: Roberto Baraldi

Bailarina: Letizia Giuliani

Representación en vivo en el Teatro Malibran de Venecia (noviembre 2002)

minuto		ESTRUCTURA MUSICAL	ESTRUCTURA NARRATIVA
00:00	A	Tema Principal (00:42) Re-exposición del tema central y nuevo material temático	MEDITACIÓN La sacerdotisa de Venus, Thais, duerme y medita sobre las palabras de Athanael. Aparece la bailarina (el alter-ego interno de Thais) que “visualizará” todo el proceso de meditación y de los miedos e incertidumbres a los que Thais debe hacer frente a su proceso de toma de decisión.
01:40	B	Segundo Tema (minuto 02:31 a 02:52) Clímax de la sección	CONFLICTO La plataforma donde baila la bailarina se convierte en una cruz (Símbolo del cristianismo) que cada vez se va haciendo más presente en su pensamiento. El clímax de la sección

				se alcanza al final de la sección y es cuando la cruz alcanza su máximo tamaño.
03:02	A	Tema principal (03:40) Re-exposición del tema central	RECAPITULACIÓN de la meditación	La bailarina da vueltas alrededor de la cruz. (El pensamiento de Thais da vueltas cada vez más decididas a la idea de convertirse al cristianismo)
04:33	CODA	Variación sobre el tema principal	CAMINO A LA CONCLUSIÓN (La decisión)	La bailarina comienza a escalar la cruz y a “crucificarse”. Thais está cada vez más convencida de la necesidad de cambiar de vida
05:10	Post-CODA	Prolongación “artificial” de la CODA	DECISIÓN TOMADA	Thais ha tomado definitivamente la decisión. La bailarina “muere” (como Jesús) en la cruz, las flores alrededor del lecho de Thais caen. La “exuberancia racional” desaparece. Thais ya es cristiana

(ORTEGA, 2015)

CONCLUSIONES GENERALES

1. El análisis formal, temático y armónico son las formas de analizar más importantes. El compositor siempre piensa primero en la forma, la temática y la armonía. Con respecto a la forma, el análisis formal permite identificar la idea general de la obra, es decir si es binaria, ternaria, sonata, rondo, etc. Es la base para la composición incluso para el momento de estudio, facilitar la memorización y mejorar la interpretación. Thais es una obra de tipo ternaria ya que contiene 3 secciones, A-B-A, con una introducción, Coda y post- Coda. Esta dentro de la clasificación “Formas pequeñas” ya que en su contenido no hay más que un movimiento.

2. La meditación de Thais tiene las siguientes partes:

Exposición, donde se presenta la idea principal del tema, del cual se deriva toda la composición musical.

Desarrollo, que es la sección en la que los motivos rítmicos y melódicos de la exposición son extraídos y elaborados.

Recapitulación, que es la repetición de la exposición.

3. Con respecto al análisis temático

Se debe entender que existen ideas temáticas dentro de una obra musical y que es necesario reconocerlas si se desea hacer un análisis musical, para esto es necesario tener idea sobre motivo, semifrase, frase, sección, periodo, etc.

- Reconocer el tema o temas de la pieza musical
- Reconocer los motivos principales de la obra, reconocer la elaboración temática

La forma general del intermezzo, “La meditación de Thais” es de tipo ternario: ABA

3. con respecto al análisis armónico

Análisis armónico es el estudio de las estructuras verticales de la pieza musical, consiste en descomponer la obra musical en sus factores armónicos: tonalidad y acordes, los ciclos armónicos y la métrica. La organización cordal está en función de tercera, con acordes de 3, 4 y 5 sonidos. Predominan las funciones tonales de tónica (I) y dominante (V) en disposiciones abiertas y con predominio de una organización en modo de arpegio.

Abundan los acordes con 7ma y 9na

En la exposición

La armonía es estable sin muchos cambios en su evolución, uso de acordes de los relativos menores de tónica, subdominante y dominante, uso de quintas de dominante. Finaliza con una cadencia perfecta en el compás 21.

En el Desarrollo

El compás 22 inicia con un VII grado, pero en estado natural, lo que indica que posiblemente moduló o prepara una modulación, en el compás 23 se confirma el proceso modulatorio ("Cambio de región") ya que está presente el acorde III, este proceso culminará en el compás 30, en la tónica de Fa M, precedido por su dominante Do M y se mantendrá muy poco, porque otra vez empezará a modular a Re M con claras evidencias de su quinta en el compás 36 con un A(b9), culmina con una cadencia perfecta en el compás 40.

La Recapitulación

Si bien es cierto cambia un poco la armonía con respecto a la exposición, no es muy relevante.

La armonía y/o acompañamiento es de tipo arpegio y varía en sus tres secciones (A-B-A). A continuación, el score original de la orquesta del

interludio “La meditación de Thais” y los cifrados propios de cada compás o según la extensión de las misma.

4. con respecto a la construcción de la obra:

Permite identificar la construcción formal de la melodía, por medio de la unión de motivos, y la forma en que se combinan y transforman, así como se origina la melodía desde un modelo simplificado de la estructura fundamental. La obra cuenta con 7 motivos con los cuales el compositor va hilando la obra haciendo el recurso de la variación.

Se puede notar que la obra está muy bien construida, muy bien estructurada (estructura 3-2-1), pensada con mucha cautela y trabajada con un principio de economía de recursos (7 elementos motívicos muy bien desarrollados y variados con elementos de contraste y rompimiento muy bien introducidos, por ejemplo, en el compás 34 ó 61).

El análisis schenkeriano es un tipo de análisis que busca encontrar la estructura fundamental (urzat) de una obra musical tonal, esto quiere decir que obra debe reducirse o descomponerla hasta su mínima expresión y para esto es importante tener conocimiento sobre las “disminuciones”, que básicamente significa que unos intervalos de notas de cierta duración se expresen con valores más pequeños. Las disminuciones pueden aparecer como: Bordadura, Salto Consonante, Nota de Paso. La estructura fundamental de la obra es de tipo: 3-2-1.

5. Con respecto al análisis de textura

En la pieza, la meditación de thais, podemos evidenciar que la armonía se presenta en forma de arpegios acolchonados por instrumentos propios de la orquesta. Es importante porque permite reconocer como se entrelaza la composición musical en el transcurso de su evolución y la textura de esta se presenta de la siguiente forma:

La textura melódica es de tipo: Textura Homofónica

Textura rítmico-métrica: Polirítmica, tanto a nivel vertical, como horizontal.

Textura armónica: Según la organización Escalística, es de tipo tonal y la progresión de los acordes es desglosada (arpegios) y según el ritmo armónico es, textura ligera, porque la armonía es larga y hay predominio de la melodía.

Textura Tímbrica: Textura instrumental, participan exclusivamente los instrumentos, con el coro de manera casi irrelevante. El tipo de textura instrumental es, solista con acompañamiento.

La organización Instrumental en los Compases de la Pieza Musical encontramos los siguientes Instrumentos: flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno, Timbal, Arpa, Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo. Con respecto a las voces tenemos: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo

RECOMENDACIONES

Se recomienda a la Escuela Superior de Formación Artística “Condorcunca”,

Lo siguiente:

1. Promover talleres y/o concursos de composición musical, con el objetivo de mejorar las potencialidades musicales de cada estudiante.
2. Promover el estudio de las obras que se les asignan, haciendo un respectivo análisis de éstos.
3. Adquirir los libros sugeridos en una edición original sobre temas referentes análisis musical.
4. Promover seminarios relacionados con el análisis de obras musicales
5. Estimular la realización de trabajos de análisis con obras académicas peruanas.

Se recomienda a los estudiantes de la ESFA Pub. “C” A lo siguiente:

6. Para el análisis de la estructura se recomienda el libro “Introducción al análisis schenkeriano” de Allan Forte y Steven E. Gilbert.
7. Para realizar el análisis formal de una obra se recomienda leer el libro de Dionisio de Pedro – Manual de formas musicales, Joaquin Zamacois – Curso de formas musicales y la información adicional de Luis Robles- Análisis musical.
8. Para el análisis temático de una obra se recomienda leer el artículo de Luis Robles - Análisis musical, el libro de Dionisio de Pedro – Manual de formas musicales, Joaquin Zamacois – Curso de formas musicales y Margarita Lorenzo Reizabal y Arantza Lorenzo Reizabal – Análisis musical.

9. . Para el análisis de construcción de una obra se recomienda leer el libro “Introducción al análisis schenkeriano” de Allan Forte y Steven E. Gilbert.
10. . Para el análisis de textura de una obra se recomienda leer el libro de Margarita Lorenzo Reizabal y Arantza Lorenzo Reizabal – Análisis musical.

Bibliografía

- Arango, J. (2007). *Análisis del concierto para orquesta de Antonio Esteves*. Caracas: Tesis para optar el Grado de Magister en Música.
- Galaz, P. (2009). *Analisis Musical de la obra disfraces*. Santiago : Tesis para optar el titulo de Licenciado en Composicion .
- Galaz, P. (2009). *Analisis Musical de la obra Disfraces*. Santiago : Tesis para optar el titulo de Licenciado en Composición.
- Hernandez Sampieri, R Fernandez, C y Baptista M. (2010). *Metodologia de la Investigacion*. Mexico: McGraw-Hill/Internacional Editores, S.A.
- Lantham, A. (2010). *Diccionario Enciclopedico de la Musica* . Mexico: Fondo de Cultura Economica.
- Larue , J. (2013). *Analisis del estilo Musical . Pautas sobre la contribucion a la musica del sonido, la armonia, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Citado por quispe 2013 pag. 33 - 34: Labor .
- Laskowski, C. (2011). La Ciomuna de Paris Inspiracion y Fundamento de la Ciudad . *Investigacion y Reflexion en Ciencias Sociales N° 7/8*.
- Lopez, J. (2015). *Análisis y contextualización dela sonata par apiano N° 2 op 36 de Sergei Rafmaninov*. Bogotá - Colombia: Tesis para optar el grado de Magister en Pedagogía de Piano.
- Manco, J. (2015). *Elementos de Analisis Musical Macro formal: un acercamiento critico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes a partir del analisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos* . Medellin: tesis para optar el grado de Bachiller .
- Massenet, J. (s.f.). Catalogo de obras . *Catalogo de obras* . https://es.wikipedia.org/wiki/Jules_Massenet, Paris.
- Parreño, D. (2013). *Concierto de Graduación Música y Sociedad, estilos de música, periodo Barroco Musical para piano*. Cuenca - Ecuador: Tesis para optar el Título de Licenciado en Ejecución Instrumental.
- Prado, S. (s/f). *Analisis Armonico, Formal y Semiotico de cinco obras del compositor cuencano Arturo Venegas Vega*. Cuenca: Tesis para optar grado de Magister en Pedagogias e Investigacion Musical .

- Santamaria, I. (febrero de 2006). El viaje de las artes hacia la modernidad . *Revista Internacional de filología y su didáctica : cauce* (29), 425 - 445.
- Veloso Santamaria, I. (2006). El viaje de las Artes hacia la Modernidad: la Francia del siglo XIX. *Cauce*, 425 - 445.
- Schoemberg, A. (s/f). *Fundamentos de la composición musical*
- Dionisio, P. (1993). *Manual de Formas Musicales*
- Forte, A y Steven G. (1992). Introducción al análisis Schenkeriano
- Lorenzo, M. y Lorenzo, A. (2004). *Análisis musical (Claves para entender e interpretar la música)*
- Robles, L. (s/f). *Análisis musical*
- Wikipedia. (s.f.). *Catalogo de las obras de Massenet* . Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:%C3%93peras_de_Jules_Massenet

ANEXOS

THAÍS

LIBRETO

Personajes

THAÍS	Cortesana	Soprano
ATHANAEEL	Monje cenobita	Barítono
PALEMÓN	Superior de los cenobitas	Bajo
NICIAS	Rico comerciante	Tenor
CROBE	Esclava de Nicias	Soprano
MYRTA	Esclava de Nicias	Mezzosoprano
ALBINA	Superiora de las Hermanas Blancas	Mezzosoprano

La acción se desarrolla entre el desierto de La Tebaida (Egipto) y la ciudad de Alejandría, a mediados del siglo IV

PRIMER ACTO

Primera Escena

(*El desierto de Tebas. Las chozas
de los cenobitas en la orilla del Nilo*)

(El día aún no ha terminado. Doce cenobitas y el anciano Palemón están sentados en torno a una mesa. En el centro, Palemón preside la frugal comida. Una silla está vacía, la de Athanael)

UN CENOBITA

¡He aquí el pan, ...

OTRO

... y la sal, ...

OTRO

... y el hisopo!

OTRO

¡He aquí la miel, ...

OTRO

... y aquí el agua!

PALEMÓN

(se levanta, con fervor)

Cada mañana el cielo envía al jardín su gracia
bajo la forma del rocío.

Bendigamos a Dios por los bienes que nos da
y recemos para que nos mantenga en su paz.

LOS 12 CENOBITAS

(6 tenores y 6 bajos; casi murmurando)

¡Que los demonios negros del abismo
se aparten de nuestro camino!

UN CENOBITA

(rompiendo el silencio)

Extiende, Señor, sobre nuestro hermano Athanael,
la fuerza de tu brazo!

VARIOS CENOBITAS

¡Athanael, Athanael! ¡Hace mucho que falta!
¿Cuándo regresará?

OTROS

¿Cuándo?

PALEMÓN

(Misterioso)

Su regreso está próximo.
Esta noche he tenido un sueño,
donde lo veía dirigirse hacia nosotros....

CENOBITAS

¡Athanael es un elegido por Dios!
¡Se aparece en sueños!

(Athanael aparece; avanza despacio
como si estuviera agotado y apesadumbrado.)

¡Aquí está! ¡Aquí está!

ATHANAEEL

(se sitúa entre ellos; apenado)
¡La paz sea con vosotros!

PALEMÓN, CENOBITAS

¡Salud, hermano!

(*Todos se apresuran a rodearle*)

La fatiga te agota... el polvo cubre tu frente...

Toma asiento entre nosotros... ¡Come!... ¡Bebe!

(*Athanael se desploma sobre la silla
y rechaza la comida que le ofrecen*)

No... Mi corazón está lleno de amargura...

¡Regreso lleno de pena y aflicción!

(*sombrío, avergonzado y hablando para sí*)

¡La ciudad ha sucumbido al pecado!

Una mujer... Thaïs... ¡extiende el oprobio!

A través de ella el infierno nos gobierna.

LOS 12 CENOBITAS

(*curiosos*)

¿Quién es Thaïs?

ATHANAEEL

(*saliendo de su estupor*)

¡Una infame sacerdotisa del culto a Venus!

(*Athanael se levanta lentamente para dirigirse a sus compañeros; habla como acordándose*)

(de un pasado lejano)

¡Ay! Cuando todavía yo era un niño, antes que
la gracia hubiera despertado en mi corazón,

(sombrío y más agitado)

¡La conocí... la conocí!
Un día, lo confieso para mi vergüenza,
me detuve ante su maldito atrio.
Dios me protegió de esa cortesana
y encontré la calma en este desierto...
¡Maldigo el pecado que hubiera podido cometer!
¡Ah! ¡Mi alma está inquieta!
La vergüenza de Thaïs y el mal que ella extiende
me causan una amarga pena,

(muy agitado)

Quisiera ganar esa alma para Dios.
Sí, quisiera ganar esa alma para Dios.
¡Para Dios! ¡Para Dios!

PALEMÓN

Nosotros nunca nos relacionamos
con las gentes mundanas, hijo mío.
Temer las tentaciones del espíritu
nos enseña la sabiduría eterna.

(Comienza a oscurecer lentamente.)

La noche se acerca, recemos y durmamos.

LOS 4 CENOBITAS

(*Con devoción*)

Recemos.

(*Todos rezan con recogimiento;
la cabeza inclinada y las manos juntas*)

Que los negros demonios del abismo
se aparten de nuestro camino.

(*siempre con recogimiento, se alejan
lentamente sin dejar de rezar para
retirarse cada uno a su choza*)

Señor, bendice el pan y el agua,
bendice los frutos de nuestros jardines.
¡Danos un sueño apacible
y el reposo tranquilo!

(*Desaparecen. Athanael se acuesta en una
alfombra ante su choza con la cabeza apoyada
sobre un pequeño leño; la manos unidas*)

ATHANAEEL

(*solo, en la oscuridad*)

¡Oh! Señor, pongo mi alma
en tus manos...

(*se duerme*)

(Noche casi cerrada. La tierra parece dormida en una dulce beatitud)

Visión

(Envuelto en la niebla aparece el interior del teatro de Alejandría. Un gentío inmenso en las gradas. Delante está el escenario en el que Thaís, medio desnuda y con un velo en la cara, representa los amores de Afrodita. Thaís, actuando ante los espectadores, está vuelta de espaldas al público. Enormes muestras de entusiasmo que se prolongan hasta el final. Puede distinguirse, aunque vagamente, el nombre de Thaís que ruge la gente. La aclamación se detiene... La aclamación vuelve a aumentar. La actuación se acentúa por momentos. La visión desaparece de golpe. El día vuelve poco a poco)

ATHANAEEL

(que se ha despertado, se levanta; con miedo y cólera)

*¡Vergüenza! ¡Horror! ¡Tinieblas eternas!
¡Señor! ¡Señor! ¡Ayúdame!*

(postrándose en el suelo)

Tú, que has dotado a nuestras almas de piedad,
buen Dios, alabanza a Ti.
He comprendido la enseñanza de la oscuridad.

(Se incorpora con entusiasmo)

¡Me encaminaré a su encuentro!
Porque quiero liberar a esa mujer
de las cadenas de la carne.

(exaltándose cada vez más)

¡Los ángeles desde el cielo la
miran con tristeza!
¡No es también ella el soplo de tu aliento?
¡Oh, Señor! ¡Oh, Señor!
¡Ah! ¡Cuándo más culpable es,
más la compadezco!
¡Yo la salvaré! ¡Señor!
¡Déjamela, déjamela, Señor!
¡Te la devolveré para la vida eterna!

*(llamando los monjes que regresan caminando
despacio y se colocan alrededor de él.)*

¡Hermanos! ¡Hermanos! ¡Levantaros!
¡Levantaros todos, venid, venid!
Me ha sido revelada una misión.
Es preciso que regrese a la ciudad maldita...
Dios no quiere que Thaís se hunda
todavía más en el abismo del mal.
¡He de devolvérsela a Él!

*(Athanael se inclina ante Palemón
que le otorga la venia para poder partir)*

PALEMÓN

(*a Athanael, con una expresión tranquila de un tierno reproche*)

Hijo mío, no nos relacionamos con las gentes.

¡Esa es la sabiduría eterna!

(*Los cenobitas que han rodeado Athanael le acompañan hasta el camino; después se arrodillan en grupos hasta que la voz de Athanael se pierde en el vacío del desierto*)

LA VOZ DE ATHANAEEL

(*desde lejos*)

¡Espíritu de luz y gracia,
arma mi corazón para el combate!

LOS 12 CENOBITAS

Arma su corazón para el combate...

ATHANAEEL

Y hazme fuerte como el arcángel.

LOS 12 CENOBITAS

Y hazlo fuerte como el arcángel...

ATHANAEEL

(*más lejano todavía*)

Contra los encantos del mal...

LOS 12 CENOBITAS

Arma su corazón...

ATHANAEEL

Arma mi corazón...

LOS 12 CENOBITAS

Arma su corazón...

ATHANAEEL

(*muy lejos*)

...para el combate.

LOS 12 CENOBITAS

Contra los encantos del mal.

Segunda Escena

(*Terraza de la mansión de Nicias en Alejandría*)

Preludio

(*Desde la terraza se ve la ciudad y el mar; grandes árboles le dan sombra. A la derecha hay un enorme tapiz tras el que se encuentra la sala preparada para el banquete. Aparece Athanael despacio; se sitúa al fondo; un siervo se levanta cuando lo ve y se dirige hacia él.*)

UN SIERVO

(*bruscamente*)

¡Vete, mendigo, busca tu vida en otra parte!

Mi señor no recibe a los perros como tú.

ATHANAEEL

(con suavidad)

Hijo, haz por favor lo que te pido.

Soy amigo de tu señor y
quiero hablarle ahora.

EL SIERVO

(levantando su bastón)

¡Fuera de aquí, mendigo!

ATHANAEEL

(resuelto, pero calmado)

Golpea si quieras,
pero avisa a tu señor.

Ve.

(Ante la mirada y la actitud de Athanael, el
siervo retrocede, se inclina y desaparece en
la casa. Athanael queda solo contemplando
por un instante la ciudad desde la terraza)

¡E ahí la ciudad temible.

¡Alejandría! ¡Alejandría!

La ciudad donde yo nací en pecado.

Esplendorosa atmósfera donde respiré
el horrible perfume de la lujuria.

Allí está el mar voluptuoso, donde oí cantar
a la sirena de ojos de oro.

Sí, allí está la cuna de mi cuerpo terrenal.

(muy expresivo)

¡Alejandría! ¡Oh, mi patria! ¡Mi cuna, mi patria!
He expulsado del corazón mi amor por ti.
Te odio por tu riqueza.
Te odio por tu ciencia y tu belleza.
¡Te odio! ¡Te odio!
Y ahora te maldigo como templo
mancillado por espíritus impuros.
¡Venid, ángeles del cielo! ¡Aliento divino!
¡Venid! ¡Venid, ángeles del cielo, aliento divino!
Perfumad, batiendo vuestras alas,
el aire impuro que me rodea.
¡Venid, ángeles del cielo! ¡Aliento divino!
¡Venid! ¡Aliento divino, ángeles del cielo, venid!

CROBE, MYRTA

(risas de Crobe y Myrta en el interior de la casa)
¡Ja, ja, ja!

(Aparece Nicias y avanza cogiendo de los hombros a Crobe y Myrta, dos bellas esclavas sonrientes.)

(riendo a carcajadas)

¡Ja, ja, ja!

NICIAS

(ve a Athanael, se detiene, y deja a Crobe y

*Myrta; luego, al reconocerlo, corre hacia él
con los brazos abiertos)*

¡Athanael! ¿Eres tú?

¡Mi condiscípulo, mi amigo, mi hermano!

(feliz y sonriente)

¡Oh! Sí, te reconozco, aunque ciertamente pareces más una bestia que un hombre.

¡Abrázame... sé bienvenido!

¿Has dejado el desierto? ¿Has regresado?

ATHANAEEL

¡Oh, Nicias, sólo vengo por un día,
por una hora!

NICIAS

Dime qué deseas.

ATHANAEEL

(con tranquilidad)

Nicias, ¿tú conoces a esa actriz,
a Thaís, la cortesana?

NICIAS

(riendo)

Puedes estar seguro que la conozco bien.

A decir verdad, es mi amante...

(con intención)

¡por un día más!
Por ella he vendido mis viñas,
mis últimas tierras y mi último molino;
le he compuesto tres libros de elegías;
pero todo eso no ha servido de nada.
Quisiera retenerla, pero pierdo el tiempo;
su amor es ligero y huidizo como un sueño.
¿Qué esperas de ella?

ATHANAEEL

(*con decisión*)

¡Quiero encaminarla hacia Dios!

NICIAS

(*estallando de risa*)

¡Ja, ja, ja! ¡Pobre amigo mío! Evita ofender
a Venus, de la que ella es sacerdotisa.

ATHANAEEL

(*con seguridad*)

Quiero encaminarla a Dios.
Arrancaré a Thaís de estos amores inmundos
y se la daré por esposa a Jesús.
Para entrar en un convento
Thaís me seguirá hoy.

NICIAS

(*susurrando a Athanael y riendo*)

Evita ofender a Venus, la poderosa diosa.
Ella puede vengarse.

ATHANAEEL

Dios me protegerá.

(sin alterarse)

¿Dónde puedo encontrar a esa mujer?

NICIAS

(sonriendo)

¡Aquí mismo!

Por última vez ella cenará conmigo,

¡la última cena alegre!

Actúa hoy, pero cuando salga del teatro,

vendrá aquí.

ATHANAEEL

Amigo, préstame alguna de tus túnicas

con la que pueda acudir dignamente

a ese banquete que hoy le ofrecerás.

NICIAS

¡Crobe y Myrta!

Apresuraos a preparar a mi buen Athanael.

(Myrta da una palmada y entra un esclavo al que ella da una orden; sale y regresa con otros esclavos llevando un cofrecillo del que Crobe y Myrta sacan los atuendos que servirán para vestir a Athanael. También sacan un espejo de metal en el que, riendo, le muestran su cara)

CROBE, MYRTA

(riendo)

¡Ja, ja, ja!

*(Nicias y Athanael se han sentado
y departen amigablemente.)*

NICIAS

(a Athanael)

¡Te veo tan elegante como antes!

CROBE, MYRTA

(riendo)

¡Ja, ja, ja!

ATHANAEEL

(a Nicias)

Sí, lucharé contra el infierno
con sus mismas armas.

*(Mientras Athanael continua charlando con
Nicias, Crobe y Myrta empiezan a derramar
perfumes sobre su cabeza y a arreglarle los
cabellos y la barba)*

NICIAS

(riendo)

¡Filósofo orgulloso! El alma del hombre es frágil.

CROBE, MYRTA

(siempre riendo)

¡Ja, ja, ja!

ATHANAEEL

No temo al orgullo si el cielo me guía.

CROBE

(a Myrta, aparte)

Es joven.

MYRTA

(a Crobe, aparte)

Y guapo

CROBE

(riendo)

¡Ja, ja, ja!

MYRTA

(riendo)

¡Ja, ja, ja!

¡Pero su barba es un poco basta!

CROBE

Sus ojos despiden llamas.

MYRTA

Esta cinta le sienta bien.

CROBE, MYRTA

Querido sátrapa, aquí están tus brazaletes.

MYRTA

Tus anillos.

CROBE

Déjame tu brazo.

MYRTA

Tus dedos

CROBE, MYRTA

(aparte)

¡Es joven y guapo!

Sus ojos despiden llamas.

¡Es joven y guapo!

MYRTA

(continúan vistiéndole)

¡Ahora la ropa!

CROBE

(halagadora)

¡Fuera este negro cilicio!

ATHANAEEL

(se levanta para zafarse de las muchachas)

¡Ah, mujeres, eso nunca!

(Crobe y Myrta, al principio asustadas por el brusco rechazo de Athanael, regresan calmadamente hacia él)

MYRTA

¡De acuerdo!

CROBE

¡De acuerdo!

CROBE, MYRTA

(poniéndole una ropa bordada por encima de su túnica)

Oculta tus rigores bajo esta blanda ropa.

(riendo a carcajadas)

¡Ja, ja, ja!

NICIAS

(a Athanael, con familiaridad, sonriendo)

No te ofendas por sus burlas,

no bajes los ojos ante ellas.

Más bien, admíralas.

CROBE

(aparte, riendo)

Es guapo como un joven dios.

Y si Dafne le encontrara...

Su recatada virtud se humanizaría.

MYRTA

(*aparte, riendo*)

Es guapo como un joven dios.
Y si Dafne le encontrara... se humanizaría.
Estoy segura.

ATHANAEI

(*para sí mismo, con calma*)

¡Espíritu de luz,
arma mi corazón para el combate!

(*Ellas siguen acicalándolo.*)

MYRTA

Permité que te calcemos estas sandalias de oro.

CROBE

Déjate untar las mejillas con este perfume.

NICIAS

(*A Athanael*)

No te ofendas por sus burlas,
no bajes los ojos ante ellas.
Más bien, admíralas. ¡Admíralas!
No te ofendas.
Sé feliz.

CROBE, MYRTA

(*aparte*)

Es guapo como un joven dios.

Y si Dafne le encontrara...
su recatada virtud se humanizaría.
Es guapo. Como un dios.
¡Ah, es guapo como un joven dios!

ATHANAEEL

(para sí)

¡Espíritu de luz,
arma mi corazón para el combate!
¡Arma mi corazón contra los encantos,
los encantos del demonio!
¡Contra los encantos del demonio! ¡Del demonio!

(Aclamaciones sonoras, prolongadas y lejanas.

Al ruido de las aclamaciones, Nicias se ha
dirigido a la terraza y mira hacia la ciudad.)

NICIAS

(dirigiéndose a Athanael sonriendo)

¡Ten cuidado! Ahí está tu terrible enemiga.

(Un grupo de actores y otro de filósofos,
amigos de Nicias, aparecen en la terraza
precediendo por unos instantes la llegada
de Thaís.)

ACTORES, FILÓSOFOS

(8 sopranos, 6 tenores, 6 bajos;
Crobe y Myrta todos con veneración
respetuosa)

¡Thaís! ¡Hermana de los Karites!

ACTORES

¡Rosa de Alejandría!

FILÓSOFOS

¡Bella silenciosa!

ACTORES, FILÓSOFOS

¡Thaís! ¡Objeto del deseo! ¡Thaís! ¡Thaís! Thaís!

NICIAS

(a *Thaís*)

¡Querida Thaís!

*(invita a sus amigos a reunirse
en la sala del banquete)*

¡Hermodore! ¡Aristóbulo! ¡Callicratos! ¡Dorión!
¡Mis huéspedes! ¡Amigos míos!

*(Todos se reúnen en la sala donde
los esclavos han colocado alfombras)*

¡Los dioses sean con vosotros!

*(Nicias retiene suavemente a Thaís cuando ella
se dispone a seguir a sus amigos a la sala del
banquete. Nicias se sienta; Thaís está cerca de
él. Ella se queda en pie y responde con una
sonrisa amarga e irónica al deseo de Nicias,
que la contempla con amor, pero con tristeza.)*

THAIS

Soy Thaís, el frágil ídolo que viene
por última vez a sentarse a tu florida mesa.
Mañana no será para ti más que un nombre.

NICIAS

Nos hemos amado una larga semana...

THAIS

Nos hemos amado una larga semana...

NICIAS

No me arrepiento del tiempo pasado juntos.
Ahora te marcharás...
libre, lejos de mis brazos...

THAIS

Libre... lejos de tus brazos...
Pero esta tarde
pasaremos unas horas gozosas.
No le pidamos nada más a esta noche,
tan sólo un poco de loca y divina embriaguez.

THAIS, NICIAS

Mañana, mañana, mañana,
no seré para ti más que un nombre.

THAIS

(con amargura)
¡Ah! Mañana, no seré para ti

nada más... que un nombre.

(Algunos filósofos, entre los que se encuentra Athanael, salen del salón debatiendo sesudamente y se dirigen lentamente hacia la terraza. Athanael, que se ha separado del grupo, permanece inmóvil, en una actitud severa mientras mira a Thaís.)

THAIS

(a Nicias)

¿Quién es ese extraño que me observa con mirada amenazante?

No lo he visto nunca en nuestras comidas.

¿De dónde viene? ¿Quién es?

NICIAS

(en voz baja y sin darle importancia)

Un filósofo de alma insensible.

Un solitario del desierto.

(con ironía)

Ten cuidado, está aquí por ti...

THAIS

(con malicia)

¿Qué es lo busca? ¿Amor?

NICIAS

No hay ninguna debilidad humana

que pueda debilitar su corazón.
Te quiere convertir a su santa doctrina...

THAIS

¿Qué es lo que predica?

ATHANAEEL

El desprecio de la carne, el amor por el dolor
y la penitencia austera.

THAIS

(*tras haberlo mirado un largo rato
con sonrisa incrédula*)

¡Vete! ¡Sigue tu camino! Sólo creo en el amor
y ningún otro poder tendrá influencia en mí.

(*Los filósofos detienen su debate y se dirigen
hacia Thaís. Los invitados, avisados por las
esclavas, han abandonado el salón del
banquete y se unen con un sentimiento de
sorpresa y curiosidad a Thaís y a Nicias.*)

ATHANAEEL

(*encolerizado*)

¡Ah! ¡No blasfemes! ¡No, no blasfemes!

(*Todo el mundo rodea a Thaís y a Nicias. Thaís
se dirige seductoramente a Athanael -inmóvil y
sombrío - con una sonrisa maliciosa.*)

THAIS

(*a Athanael, con picardía irónica*)

¿Qué te hace tan severo
y por qué ocultas el fuego de tus ojos?
¿Qué triste locura te lleva a evitar tu destino?
Estas hecho para amar, ¡qué grande es tu error!
Estas hecho para saber, ¿qué te confunde tanto?
Tú no has apurado la copa de la vida.
No has deletreado la sabiduría del amor.

(*con encanto y seducción*)

Siéntate con nosotros, coronado con rosas.
Nada hay más cierto que amar, ¡amar!

ACTORES, FILÓSOFOS

Siéntate con nosotros, coronado con rosas.
Nada hay más cierto que amar, ¡ama!

ATHANAEEL

(*impetuosamente*)

¡No! ¡No, odio esta falsa embriaguez!
Por ahora callo, pero iré, pecadora,
iré a tu palacio a llevarte la salvación.
¡Venceré al infierno triunfando sobre ti!

THAIS, NICIAS

ACTORES, FILÓSOFOS

Siéntate con nosotros, coronado con rosas.
Nada hay más cierto que amar, ¡ama!

ATHANAEEL

¡Iré a tu palacio!

THAIS, NICIAS

Coronado con rosas,
nada hay más cierto que amar.

THAIS, NICIAS

ACTORES, FILÓSOFOS

¡Tiende tus brazos al amor!

ATHANAEEL

(desde el fondo)

Iré a tu palacio a llevarte la salvación.

THAIS, NICIAS

ACTORES, FILÓSOFOS

(riendo)

¡Ah! ¡Atrévete a venir, tú que desafías Venus!

THAIS

(Se prepara para representar la escena
de los amores de Afrodita, provocadora)

¡Atrevete a venir, tú que desafías Venus!

(Unas esclavas se disponen a desvestir a
Thaís. Athanael huye horrorizado)

SEGUNDO ACTO

Primera Escena

(Casa de Thaís que aparece acompañada por un pequeño grupo de actores que, a un gesto de ella, se marchan muy lentamente, cansados)

THAIS

(ya sola, mostrando cansancio y amargura)

¡Ah! ¡Sola, por fin sola!

Los hombres no muestran otra cosa
que indiferencia y brutalidad.

(más marcado)

La mujeres son rencorosas...

y las horas tediosas...

Mi alma está vacía...

¿Dónde encontrar reposo?

¿Cómo obtener la felicidad?

(soñolienta, toma un espejo y se mira en él)

¡Ah, espejo fiel, tranquilízame!

Dime que soy bella

y que seré eternamente bella. ¡Eternamente!

Que no se desvanecerá el rosado de mis labios,
que nada empañará el oro puro de mis cabellos.

¡Dímelo! ¡Dímelo!
¡Dime que soy bella que seré bella para siempre!
¡Eternamente!
Seré bella eternamente.

*(poniéndose en pie y escuchando como
si una voz le hablara desde la oscuridad.)*

¡Ah, calla, voz despiadada! Voz que me dices:

(con tristeza)

Thaís, tú envejecerás. ¡Envejecerás!
Un día, por tanto, Thaís,

(con espanto)

ya no serás Thaís.

(recuperando la calma)

¡No! ¡No, no lo puedo creer!

(dirigiéndose a la imagen de Venus)

¡Tú, Venus,
dime si soy bella!
¡Dime si seré bella eternamente!
Venus, invisible pero presente;
Venus, maga de la oscuridad.
¡Venus! ¡Responde! ¡Respóndeme!

Dime que soy bella y que seré eternamente bella.
¡Eternamente!
Que no se desvaneceará el rosado de mis labios,
que nada empañará el oro puro de mis cabellos.
¡Dímelo! ¡Dímelo! ¡Dime que soy bella
y que seré eternamente bella. ¡Eternamente!
¡Ah! Seré bella
eternamente.

(al ver a Athanael, que ha entrado sin que ella lo perciba, se dirige a él con seducción)

Extranjero, estás aquí,
tal y como lo habías dicho...

ATHANAEEL

¡Señor! ¡Señor!
Haz que su rostro radiante
se oculte ante mí.
Haz que la fuerza de sus encantos
no triunfe sobre mi voluntad.

THAIS

(con una sonrisa cautivadora)
¡Vamos, habla!

ATHANAEEL

Dicen que ninguna mujer puede compararse a tí,
y es por eso que te he querido conocer,
porque, viéndote,
he entendido cuan glorioso

sería vencerte.

THAIS

Tus cumplidos son grandes; tu orgullo es mayor.

Presuntuoso... ¡ten cuidado de mi amor!

ATHANAEEL

¡Ah! Te amo, Thaís, y quiero decírtelo.

Pero mi amor hacia ti no es como tú lo entiendes.

Yo te amo en espíritu, te amo de verdad.

Te prometo más que placeres y sueños
de una breve noche.

La felicidad que hoy te propongo
no terminará nunca. ¡Nunca! ¡Nunca!

THAIS

(irónica y riendo)

¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

Muéstrame, pues, ese amor maravilloso.

El amor no tiene más que un lenguaje: los besos.

ATHANAEEL

Thaís, no te burles.

El amor que yo predico es el amor desconocido.

THAIS

Amigo, llegas tarde...

Conozco todos los placeres.

ATHANAEEL

El amor que conoces sólo engendra vergüenza.

El que yo te propongo es el único glorioso.

THAIS

Me parece temerario ofender a tu anfitriona.

ATHANAEI

Ofenderte.

No aspiro más que a conquistarte para la verdad.

(con entusiasmo creciente)

¿Quién me inspirará discursos incendiarios
que harán que mi respiración, ¡oh, cortesana!
funda tu corazón como una vela?

¿Quién podrá entregarte a mí?

¿Quién convertirá mi palabra en un Jordán
cuyas olas prepararán
tu alma para la vida eterna?

THAIS

¡Para la vida eterna!

ATHANAEI

¡Para la vida eterna!

THAIS

De acuerdo... muéstrame... ese amor...
misterioso... te obedezco...
Soy tuya...

*(Thaís, con una espátula de oro, toma unos
granos de incienso de una copa y los pone*

en un incensario.)

ATHANAEEL

(Para sí)

Una agitación malsana se abre paso en mi mente.

¡Señor! ¡Señor!

Haz que su rostro radiante
se oculte ante mí.

*(El incienso envuelve a Thaís y a la imagen
de diosa. Athanael la mira turbado, mientras ella
susurra sonriendo una especie de encantamiento
misterioso.)*

THAIS

¡Venus, invisible pero presente!

ATHANAEEL

¡Piedad, Señor!

THAIS

¡Venus, maga de la oscuridad!

¡Venus, fulgor del cielo y blancura de la nieve!

¡Venus, desciende y reina!

¡Esplendor! ¡Voluptuosidad! ¡Dulzura!

ATHANAEEL

(rezando con ardor)

Haz que la fuerza de sus encantos
no triunfe sobre mi voluntad.

¡Señor!

¡Piedad!

*(recuperando el dominio sobre sí mismo,
se arranca la ropa prestada bajo la que
ocultaba su cilicio.)*

Soy Athanael, monje de Antinópolis.
Vengo del santo desierto y maldigo la carne,
maldigo la maldad que te posee.
Estoy aquí, ante de ti,
como ante una tumba, y te digo:
¡Thaís, levántate, levántate!

THAIS

(arrojándose a los pies de Athanael)

¡Ah!
¡Piedad! ¡No me hagas daño!
¡Habla! ¿Qué quieres? ¡No!
¡Ah! ¡Por piedad, cállate! Calla, por piedad.
Yo no he podido escoger
ni mi destino ni mi naturaleza.
No es culpa mía que yo sea bella.
¡Piedad! ¡No me hagas morir!
¡Ah! Temo mucho a la muerte.
¡No me hagas morir! ¡Piedad!
¡No me hagas daño!
¡Piedad! ¡Piedad! ¡No, no me hagas morir!

ATHANAEEL

¡No, ya te lo he dicho: vivirás la vida eterna!
Sé la amada y la esposa de Cristo,
del que fuiste enemiga.

THAIS

¡Ah, siento cómo se refresca mi alma!
¡Me estremezco y me siento transformada!
¡Ah, qué poder el suyo!

VOZ DE NICIAS

(*lejana, pero acercándose*)

Thais, ídolo frágil,
quiero por última vez...

THAIS

(*con repulsión*)

¡Níctias!

VOZ DE NICIAS

Quiero el amor de tus dulces labios...

THAIS

Mi alma ya no me pertenece.
¿Amarme?... Él jamás ha amado a nadie,
sólo ama el placer.

VOZ DE NICIAS

(*más cerca*)

Mañana, ya no será para ti más que un nombre.
Nada más... que un nombre.

ATHANAEEL

(*A Thaís*)

¿Lo oyes?

THAIS

De acuerdo, ve,

dile que detesto a todos los ricos,

a todos los felices.

Que me olvide ¿Comprendes? Dile que le odio.

ATHANAEEL

Mañana te espero en el atrio de tu casa.

THAIS

Ya no soy Thaís, Thaís la cortesana.

No creo en nada y nada quiero ya:

Ni a él, ni a ti, ni a tu Dios.

(*estallando en risas*)

¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

(*entre lágrimas y sollozos*)

¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

(*El telón cae lentamente. La música continua hasta la próxima escena.*)

Interludio: Meditación religiosa

Segunda Escena

(*Plaza ante la casa de Thaís. Aún no es de día.*

Bajo el pórtico, en primer plano, una estatuilla de Eros en un pedestal. Ante la imagen, una lámpara. La luna aún ilumina la plaza. Al pie del pórtico, Athanael, recostado en el suelo. Al fondo, a la derecha, una mansión en la que se encuentran Nicias y sus amigos de francachelas. Las ventanas de la mansión están iluminadas. Se escucha tenuemente música festiva. Thaís aparece, toma la lámpara, y la levanta para ver la plaza. Desciende los peldaños. Ve Athanael y va hacia él)

THAIS

Padre, Dios ha hablado por tu boca. Aquí estoy.

ATHANAEEL

Thaís, Dios te esperaba.

THAIS

(continua con voz baja, con humildad)

Tu palabra ha penetrado en mi corazón como un bálsamo divino. He rezado. He llorado. Una luz brillante ha iluminado mi alma que ha visto el vacío que proporciona el placer. Vengo hacia ti tal y como has ordenado.

ATHANAEEL

¡Valor, hermana! El descanso llega por fin a ti.

THAIS

¿Qué debo hacer?

ATHANAE

No lejos de aquí, hacia occidente,
hay un monasterio donde las mujeres elegidas
viven como ángeles, en un recogimiento perfecto;
en la pobreza, para que Jesús las ame;
humildes, para que él las cuide;
castas, para que las tome por esposas. Allí te llevare.
Te consagrará a Albina, su piadosa superiora.

THAIS

¡Albina, hija de césares!

ATHANAE

Y la sirvienta más pura de Cristo.
Allí te encerrará en una celda pequeña
hasta que Jesús vaya a liberarte.
¡Ve! No lo dudes. Él vendrá en persona,
y qué emoción sentirás en la carne de tu alma
cuando se posen sobre tus ojos
sus dedos luminosos
para enjugar tus lágrimas.

THAIS

(alegre)

¡Llévame padre mío!

ATHANAE

¡Sí!

Pero antes destruye todo lo que es impuro, Thaís,

tus palacios, tus riquezas, todo lo que
revele tu deshonra. ¡Quémalo todo, destrúyelo.

THAIS

Que así sea, padre.

(*Va hacia su casa y se detiene, con una sonrisa, ante la estatuilla de Eros*)

No quiero guardar nada de mi pasado,
nada... excepto esto...

(*tomando y llevando en sus brazos la imagen que muestra a Athanael*)

Esta imagen de marfil, este niño,
es un trabajo antiguo y bonito, es Eros.

¡Es el amor!

Piensa, ¡oh, padre mío!
que no debemos tratarle cruelmente.

El amor es una virtud escasa.

Yo he pecado, no por él, sino contra él.

¡Ah! No lloro por haberlo tenido como maestro,
sino por haber malinterpretado su voluntad.

Él prohíbe

que una mujer se entregue
a quien no viene en su nombre,
es por esto que hay que honrarlo.

Tómalo y llévalo a algún monasterio,
para los que lo vean miren hacia Dios,
ya que el amor nos eleva al pensamiento celeste.

Cuando Nicias me amaba, me la regaló.

ATHANAEEL

(con un estallido de cólera)

¡Nicias! ¡Nicias! Maldigo el origen ponzoñoso
de este regalo. ¡Que sea destruido!

(toma la estatuilla y la arroja violentamente
al suelo partiéndose en mil pedazos)

Y todo el resto: ¡a las llamas, al abismo!
¡Ven, Thaís! Que todo esto que fuiste tú
se convierta en polvo y se olvide eternamente.

THAIS,ATHANAEEL

Todo lo que fuera mío (tuyo)
se convierta en polvo
y se olvide eternamente. ¡Ven! ¡Ven!

(Cuando Thaís y Athanael entran en la casa,
aparecen Nicias y los personajes de la segunda
escena que llegan felices, en grupo, desde la casa
del fondo. Nicias los conduce algo aturdido por
la embriaguez.)

NICIAS

(en voz alta, a todos)

¡Seguidme, amigos! ¡La noche no ha terminado!
¡Venid! ¡Venid!
He ganado en el juego treinta veces
lo que pagué por la belleza de Thaís.
¡Divirtámonos, pues, otro poco más!

CROBE, MYRTA

AMIGOS DE NICIAS

¡Un rato más! ¡Más! ¡Evohé! ¡Evohé!

NICIAS

(*a los siervos*)

¡Llamad a las bailarinas orientales,
a los encantadores de serpientes y a los músicos!

(*a sus amigos*)

Que la aurora nos encuentre bailando,
jugando y cantando.

¡Encendamos las antorchas!

CROBE, MYRTA

AMIGOS DE NICIAS

¡Encendamos antorchas
hasta avergonzar al sol!

NICIAS

¡Que pongan gruesas alfombras aquí!
¡A mi lado, Crobe; y tú, Myrta!

NICIAS, CROBE

MYRTA, AMIGOS

¡Evohé! ¡Evohé!

NICIAS

¡No hay nada más cierto que la vida!

¡Nada es más sabio que la locura!

(Rápidamente se han ejecutado las ordenes de Nicias, el cual se tumba perezosamente sobre los cojines dispuestos por sus siervos. Alrededor de él, Crobe, Myrta y todos sus amigos)

Ballet

Divertimento 1 (*allegro vivo*)

Divertimento 2 (*danza oriental*)

Divertimento 3 (*allegro brillante*)

Divertimento 4 (*allegretto con spirito*)

Divertimento 5 (*vals*)

Divertimento 6

NICIAS

(aparece una hechicera)

¡He aquí la incomparable!

(a Crobe)

Toma la lira, Crobe,

(a Myrta)

¡y tú la cítara, Myrta!
¡Entonad juntas el canto a la Belleza!

(*La Hechicera baila. Crobe y Myrta cantan y acompañan con sus instrumentos a la Hechicera que, lentamente, ejecuta unos ligeros pasos, mezclando con el canto de las esclavas sus gritos iniciáticos*)

CROBE, MYRTA

¡Es más bella que la reina de Saba,
que bailaba sobre espejos!

LA HECHICERA

(cantando y bailando)

¡Ah!

CROBE, MYRTA

Y de la sombra de sus velos
salen los ecos de su voz,
como si fueran flechas de fuego.

LA HECHICERA

(siempre cantando y bailando)

¡Ah!

CROBYLE, MYRTALE

¡Su piel es de de ámbar pálido!
¡Va etérea,
como un ídolo impasible!

¡Va!

LA HECHICERA

(cantando y bailando)

¡Ah!

CROBE, MYRTA

¡Atrapa, acaricia!

Su mirada ata como una cadena,
esa bella mirada, lánguida,
que cautiva a los hombres.

Sin conocer su poder,
ella atrapa,
acaricia,
tiene un encanto mortal.

LA HECHICERA

(cantando)

¡Ah!

Divertimento 7(Final)

CORO

¡Evohé! ¡Evohé! ¡Evohé! ¡Evohé!

(Athanael, aparece en el atrio de la casa
con una antorcha encendida en la mano)

NICIAS

(sorprendido y contento)

¡Eh! ¡Es él, Athanael!

CROBE, MYRTA, AMIGOS

¡Athanael!

NICIAS CROBE

MYRTA, AMIGOS

(con ironía)

¡Salud, sabio entre los sabios!

¡Thaís ha desarmado tu razón?

¡Ah! ¡Ah! ¡Ved su cara gloriosa!

(estallando en carcajadas)

¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

ATHANAEEL

(tirando la antorcha que se apaga en el suelo)

¡Ah! ¡Callaos! Thaís es la esposa de Dios,

ya no tiene nada que ver con vosotros.

La Thaís infernal está muerta para siempre.

¡Tenéis ante vosotros a la nueva Thaís!

(Thaís aparece con el pelo revuelto y una
túnica de lana. Sus esclavas la siguen afligidas,
mirando hacia la casa desde donde asciende
una humareda ligera que se convertirá pronto
en el resplandor de incendio y llamaradas.
El gentío atraído por los gritos y las risas,
invade la plaza poco a poco.)

ATHANAEEL

(a Thaís)

Ven, hermana, huyamos para siempre de aquí.

MULTITUD (1er Grupo)

(*Crobe y Myrta y las soprano, se interponen*)

¡Jamás! ¡No! ¡Jamás! ¡No!
¡Llevársela! ¿Qué dice? ¡No! ¡Jamás! ¡No!

MULTITUD (2º Grupo)**AMIGOS DE NICIAS**

¡Llevársela! ¿Qué dice? ¡No! ¡Jamás!
¡Llevársela! ¿Qué dice? ¡No!

THAIS

Lo que dice es cierto.

NICIAS

¡Thaís! ¿Nos abandonarás? ¿Es posible?

(*Nicias agarra a Thaís por el brazo.*)

ATHANAEEL

(*arrebatándosela*)

¡Impío! ¡Teme a la muerte si la tocas!
¡Ella es sagrada, pertenece a Dios!

(*pretende marcharse con ella*)

¡Abrid paso!

NICIAS, MULTITUD

¡No! ¡No! ¡No!

ATHANAEEL

¡Paso!

NICIAS, MULTITUD

¡No! ¿Qué quiere de ella este hombre?

¡Que vuelva al desierto!

(un pequeño grupo amenaza a Athanael)

¡Vete! ¡Bestia!

¡No nos quitarás a Thaís!...

NICIAS

(suplicando Thaís)

¡Thaís! ¡No te vayas, quédate!

¡Oh, Thaís! ¡No te vayas, quédate!

MULTITUD (1er Grupo)

¡Eh! ¿De quién viviremos ahora?

(Las mujeres señalan la casa incendiada.)

¡Ah! ¡Mis collares, mis joyas!

¡Eh! ¿Quién nos las pagará?

¿Para qué sirven las leyes?

¡Se nos llevan a Thaís!

¡Que se quede!

¡Y a él, que lo apaleen!

¡A los cuervos! ¡A la horca!

¡A la alcantarilla! ¡A los cuervos!

MULTITUD (2º Grupo)

¡Mis ropas, mis caballos!
¡Eh! ¿Quién nos los pagará?
¡Para qué sirven las leyes?
¡Se nos llevan a Thaís!
¡Que se quede!
¡Y a él, que lo apaleen!
¡A los cuervos! ¡A la horca!
¡A la alcantarilla! ¡A los cuervos!

MULTITUD (Mujeres)

¡Las llamas! ¡El incendio! ¡Las llamas!
¡El palacio arde!

UNO DE ENTRE LA MULTITUD

(tirando una piedra a Athanael en la frente)
¡Toma, sátiro, para ti!

MULTITUD

(risas)
¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

THAIS,ATHANAEEL

*(uno al lado del otro, en pie, calmados, mirando
a la turba amenazadora. El incendio se aviva.)*
¡Ah, muramos si esta es nuestra hora!
Compremos en un instante la felicidad eterna,
¡paguémosla con nuestra sangre!

NICIAS

¡Ah! ¡Piedad! ¿Quédate con nosotros, Thaís!
¡No te marches! ¡Quédate, por favor!

MULTITUD

(risas, todos le tiran piedras)

¡Ja!

(con terror)

¡Fuego, el incendio! ¡A muerte! ¡Arde el palacio!
¡El infame! ¡A muerte! ¡A muerte!

NICIAS

(defendiendo Thaís contra el gentío)

¡No! ¡No! ¡No!

(intentando interponerse)

¡Parad! ¡Por los dioses!
¡Esto os apaciguará!

(*Nicias toma su bolsa y arroja oro a puñados. La multitud se precipita sobre el oro y se lo disputan a gritos.*)

MULTITUD

¡Oro!

NICIAS

(a Athanael y a Thaís)

¡Marchaos!

¡Adiós, Thaís! En vano me olvidarás,
pues tu recuerdo será el perfume para mi alma.

THAIS

¡Ah! ¡Adiós para siempre!

NICIAS

¡Hasta nunca, adiós!

ATHANAEEL

(*tomando a Thaís*)

¡Vámonos, para siempre!

(*Nicias tira oro otra vez. Nuevo clamor popular.*

Athanael y Thaís huyen. El palacio se derrumba.)

MULTITUD

¡Oro!

TERCER ACTO

Primera Escena

(*Un oasis con palmeras y pozo. En primer plano un refugio para los viajeros. Más al fondo, al borde de la arena quemada por el sol, las blancas celdas del cenobio de Albina. El sol está muy alto. Bajo las palmeras algunas mujeres llegan en silencio, bajan al pozo, suben*

y se alejan. Thaís y Athanael aparecen.)

THAIS

(exhausta, apenas se sostiene)

El sol ardiente me aplasta
como una carga demasiado pesada.
¡Ah! Sucumbo al peso del día.
Detengámonos!

ATHANAEEL

¡No! ¡Sigue andando!
¡Rompe tu cuerpo, destruye tu carne!

THAIS

Padre, tienes razón. Mi tortura
la ofrezco al divino redentor.

ATHANAEEL

El arrepentimiento por sí mismo, no purifica.
Este cuerpo perfecto que has entregado
a los paganos, a los infieles,
¡a Nicias!
Dios lo ha creado para
que se convierta en su tabernáculo.
Y ahora... que sabes... la verdad,
ya no puedes unir tus labios,
no puedes cruzar tus manos,
sin sentir asco de ti misma.
¡Vamos! ¡Expía tus pecados!

THAIS

Padre, tienes razón.

ATHANAEI

¡Arrepíentete!

THAIS

(con temor)

¿Estamos aún lejos de la casa de Dios?

ATHANAEI

¡Camina!

THAIS

(vacilante)

¡No puedo más ! Perdón, padre venerado.

(Va a desfallecer pero él la sostiene en sus brazos, luego la sienta en la sombra. La mira callado un instante. De pronto, la expresión de su rostro se suaviza.)

ATHANAEI

¡Ah! gotas de sangre

caen de sus pies blancos.

La piedad commueve mi alma.

Pobre niña, pobre mujer.

He llevado esta prueba muy lejos.

¡Perdóname, oh, hermana!

(Se postra llorando y besa
los pies sangrantes de Thaís.)

¡Oh, santa Thaís! ¡Oh, santa,

muy santa Thaís!

THAIS

Tus palabras son dulces como la aurora.

¡Vayámonos inmediatamente!

ATHANAELO

(reteniéndola con suavidad)

Todavía no.

El agua fresca y los frutos
te devolverán las fuerzas... espera...
bajaré al pozo... iré a pedir
hospitalidad al refugio.

¡Mira allí, están celdas blancas!
Es el convento de Albina, adonde vamos.
El destino está cerca. ¡Espera aquí, te lo ruego!

(se aleja lentamente y se dirige hacia el refugio;
luego, llevando frutas en una cesta, baja al pozo
con un cuenco de madera.)

THAIS

(sola)

¡Oh, mensajero de Dios, bueno en tu rudeza,
bendito seas, que me has abierto el cielo!

Mi carne sangra
pero mi alma esta contenta.

Una brisa ligera calma mi frente ardiente.
Más fresca que el agua de la fuente,
más dulce que un panal de miel,
tu pensamiento está conmigo, dulce y saludable,
y mi espíritu, apartado de la tierra,

vuela ya en esta inmensidad.
Venerado padre, ¡bendito seas!

(*Athanael regresa con el agua y los frutos.*)

THAIS

Humedece con agua mis manos y mis labios,
dame de estos frutos, dame de estos frutos.
Humedece con agua mis manos y mis labios,
mi vida es tuya, mi vida es tuya.
Dios te la ha confiado.
Te pertenezco, mi vida es tuya.
Dios te la ha confiado.

ATHANAEEL

Humedece con agua tus manos y tus labios,
prueba estos frutos, prueba estos frutos.
Humedece con agua tus manos y tus labios,
tu vida es mía, tu vida es mía.
Dios me la ha confiado.
Me perteneces, tu vida es mía.
Dios me la ha confiado.

(*Thaís, tras haber bebido, eleva el cuenco, sonriendo, a Athanael.*)

THAIS

¡Ahora bebe tú!

ATHANAEEL

¡No! Verte revivir,

me parece más dulce todavía...

THAIS

Todo me embriaga...

ATHANAEEL

Creo que has eliminado tu pecado...

THAIS

¡Oh, divina bondad!

ATHANAEEL

¡Oh, dulzura increíble!

THAIS

Humedece con agua mis manos y mis labios,
dame estos frutos, dame estos frutos.

Te pertenezco, mi vida es tuya.

Dios te la ha confiado.

¡Mi vida es tuya!

ATHANAEEL

Humedece con agua tus manos y tus labios,
prueba estos frutos, prueba estos frutos,
Me perteneces, tu vida es mía.

Dios me la ha confiado.

¡Tu vida es mía!

VOCES

(lejanas)

Pater noster, qui es in coelis,

THAIS

¿Quién viene?

VOCES

Panem nostrum quotidianum da nobis.

ATHANAEEL

(que ha ido a mirar y regresa)

¡Ah, Providencia divina!

Aquí está la venerable Albina y sus hermanas
que traen pan negro del convento.

Vienen hacia nosotros y rezan mientras caminan.

LAS VOCES

(más cercanas)

Et ne nos inducas in temptationem,
sed liberanos a malo.

(Albina y sus acompañantes llegan.)

ATHANAEEL

¡Amen!

(a Albina)

La paz del Señor sea contigo, santa Albina.
Traigo a tu colmena divina una abeja,
por la gracia del Altísimo,
encontrada perdida en un camino sin flores.
En la palma de mi mano, frágil, la he tomado.
Con mi aliento la he calentado

y te la entrego para consagrarte a Dios.

ALBINE

¡Así sea!

ATHANAEEL

Yo ya no puedo hacer más.

ALBINE

(*toma a Thaís en sus brazos
y la estrecha maternalmente*)

Ven, hija mía.

ATHANAEEL

He completado mi obra.

Adiós, Thaís, permanece en la celda estrecha,
haz penitencia y ruega por mí, cada hora.

THAIS

Beso tus caritativas manos
y lloro por despedirme de ti...
a ti, que me has entregado a Dios.

ATHANAEEL

¡Oh, palabras commovedoras!

(*Cada vez más exaltado, para sí*)

¡Oh, lágrimas adorables!

Bienaventurada la pecadora ganada
para el eterno amor.

¡Qué belleza en su cara!

¡Qué fulgor de alegría emana de sus ojos!

THAIS

¡Adiós, hasta siempre!

ATHANAEEL

¿Para siempre?

THAIS

Nos encontraremos en la ciudad celeste.

ALBINA, MONJAS

¡Amen!

(Todas se alejan. Athanael las sigue con la mirada como en un sueño.)

ATHANAEEL

(solo)

Camina lentamente entre sus hermanas blancas;
las palmeras inclinan sus ramas
como si fueran a refrescar su frente;
y los días, y los años pasarán...
sin que la vuelva a ver.

¡No la veré más!

¡No la veré más!

(Apoyado en su bastón, mira con ardor el camino que ha tomado Thaís.)

Segunda Escena

(Desierto de Tebas. Chozas de cenobitas en la ribera del Nilo. Cielo rojizo a occidente. En el aire se aprecian amenazas de tormenta. Los cenobitas acaban de cenar y miran al cielo con un terror vago. Rachas violentas de viento. Aullidos de chacal y rugidos de león a lo lejos)

LOS 12 CENOBITAS

¡Qué plomizo está el cielo!
¡Qué letargo abruma todo!

SEIS CENOBITAS

(bajos)
Se oye el aullido del chacal en la lejanía.

(tenores)

El viento soltará sus hordas rugientes...

LOS 12 CENOBITAS

(relámpagos enormes y truenos en la distancia)
... con el trueno y el relámpago.

PALEMÓN

(a los cenobitas que se apresuran a trabajar según las indicaciones de Palemón)
¡Llevad dentro de las chozas
el grano y los frutos!
Una noche de tormenta los dispersaría.

UN CENOBITA

¿Y Athanael?... ¿Quién lo ha visto?

PALEMÓN

Hace ya veinte días que ha vuelto, hermanos,
pero creo que no ha comido, ni bebido.
El triunfo que ha conseguido sobre el infierno
parece que le ha destrozado el cuerpo y el alma.

*(Athanael aparece con la mirada perdida, aire
esquivo y con aspecto de estar muy cansado)*

LOS CENOBITAS

¡Allí viene!

*(Athanael pasa en medio de
ellos como si no los viera.)*

UN GRUPO

Su mente está ausente.

OTRO GRUPO

Su mente se encuentra con Dios.

1er GROUPE

(alejándose)

Respetemos su silencio.

2o GROUPE

(alejándose)

Dejémosle solo...

1er GROUPE

Dejémosle solo...

ATHANAEEL

(*a Palemón*)

Permanece junto a mi; es preciso que confiese
la confusión de mi alma
a tu alma serena.

Tú sabes, Palemón, que he reconquistado el alma
de aquella que fue la impura Thaís.

Un orgullo alegre siguió al triunfo
y regresé a este desierto de paz.

Pues bien, la paz ha muerto para mí.

En vano he flagelado mi carne,
en vano la he castigado.

Un demonio me posee.

Estoy obsesionado por la belleza de esa mujer.

¡No veo más que a Thaís, Thaís! Thaís!.

Más que eso, no es ella,
es Elena y Frine, es Venus y Astarté,
todos los esplendores y voluptuosidades
en una sola criatura.

¡No veo más que a Thaís, Thaís! Thaís!

(*Cae como aplastado por la vergüenza
a los pies de Palemón.*)

PALEMÓN

(*con delicadeza, poniendo la
mano en la cabeza de Athanael*)

No te había dicho:
"Hijo mío, nosotros no nos relacionamos
nunca con las gentes mundanas.
Temamos las trampas del espíritu."
¡Ah! ¿Por qué nos dejaste? ¿Por qué?
¡Que Dios te ayude!

(*Palemón le abraza y se aleja.*)

¡Adiós!

(*Athanael se arrodilla y estira los
brazos en cruz. Reza, callada y
fervientemente; luego, extenuado,
cae dormido. Sueña con Thaís que llega
y se sitúa en pie junto a él*)

THAIS

¿Qué te hace tan severo y por qué ocultas
el fuego de tus ojos?

ATHANAEEL

¡Thaís!

THAIS

¿Qué triste locura te lleva a evitar tu destino?
Este hecho para amar,

(sonriendo)

qué grande es tu error.

ATHANAEEL

¡Ah! ¡Satán! ¡Atrás! ¡Mi carne arde!

THAIS

Atrévete a acercarte, tú que desafías a Venus.

ATHANAEEL

¡Me muero!

THAIS

(con risa estridente)

¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

ATHANAEEL

¡Thaís!

THAIS

¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

ATHANAEEL

¡Ven! ¡Ven! ¡Ven! ¡Thaís!

(Risas estridentes de Thaís. Desaparece la visión. El cielo se ilumina. Otra visión muestra a Athanael el jardín del monasterio de Albina. A la sombra de una higuera se encuentra tendida Thaís, rodeada por las mojas del monasterio arrodilladas.)

ATHANAEEL

(Al ver la visión da un grito

(de espanto y va hacia atrás)

¡Ah!

(Unas voces muy lejanas cantan.

El efecto es muy dulce.)

LAS VOCES

Una santa va a abandonar la tierra,

Thaís de Alejandría va a morir. ¡Morirá!

(La visión desaparece.)

ATHANAEEL

*(violentamente, repitiendo las palabras
que acaba de escuchar)*

¡Thaís va a morir! ¡Thaís morirá!

(con una pasión furiosa)

Entonces, ¿para qué el cielo, las criaturas, la luz?

¿Para qué el universo? Thaís morirá.

¡Ah! ¡Volverla a ver, abrazarla, mirarla!

¡La quiero! ¡La quiero!

¡Quiero recuperarte! ¡Quiero recuperarte!

(jadeante, casi delirando)

¡Quiero que seas mía! ¡Mía, mía!

¡Quiero que seas mía! Mía!

*(Corre y desaparece en la noche. Fin de la
escena. La música sigue hasta la próxima*

escena. Oscuridad total. Nubes invaden el cielo. Relámpagos siniestros, truenos.)

Tercera Escena

(El jardín del monasterio. Bajo la sombra de una higuera, Thaís está tendida en el suelo, inmóvil, sus compañeras y Albina alrededor)

LAS HERMANAS BLANCAS

(Las hermanas blancas están de rodillas alrededor de Thaís con las manos unidas)

Señor, que vuestra bondad se apiade de mí.
Que vuestra misericordia elimine mi iniquidad.

ALBINA

(aparte, mirando a Thaís)

Dios la llama y, esta tarde, la blancura del sudario cubrirá este rostro puro. Durante tres meses, ella ha estado en vela, rezando, llorando... su cuerpo ha sido destruido por la penitencia, sus pecados han sido olvidados.

LAS HIJAS BLANCAS

Señor, que vuestra bondad se apiade de mí.

(Athanael, muy pálido y turbado, llega a la entrada del jardín. Al verlo, Albina sale a su encuentro y se detiene ante él respetuosamente. Las hermanas blancas forman un grupo que, inicialmente, ocultan a Athanael la vista de

Thaís.)

ALBINA

(a Athanael)

Sé bienvenido a nuestros tabernáculos,
padre venerado.

Porque sin duda vienes a bendecir
a esta santa que nos has dejado.

ATHANAEEL

¡Sí, Thaís!

ALBINA

Habiendo hecho lo que tu alma pura le ordenó,
ella se dispone a ver la luz eterna.

*(Al apartarse, las compañeras de Thaís
permiten que Athanael la vea)*

ATHANAEEL

¡Thaís! ¡Thaís!

*(Athanael, aplastado por el dolor, cae
postrado. Albina y las hermanas blancas
se alejan unos pasos.)*

LAS HERMANAS BLANCAS

Señor, que vuestra bondad se apiade de mí.

*(Athanael se arrastra de rodillas hasta situarse
junto a Thaís, tomándola en sus brazos)*

ATHANAEEL

¡Thaís!

THAÍS

(abre los ojos y mira dulcemente a Athanael)

¡Eres tú, padre mío!

¿Recuerdas nuestro viaje luminoso
cuando me trajiste aquí?

ATHANAEEL

¡Sólo recuerdo tu belleza!

THAIS

¿Recuerdas aquellas dulces horas...
y la frescura del oasis?

ATHANAEEL

¡Ah! Sólo recuerdo aquella sed
insatisfecha que sólo tú podías aplacar...

THAIS

¿Recuerdas tus santas palabras el día
en que tú me enseñaste el amor verdadero?

ATHANAEEL

Lo que te dije no era cierto.

THAIS

¡Ha llegado la aurora...

ATHANAEEL

¡Te mentí!

THAIS

... y las rosas de la mañana eterna!

ATHANAEEL

¡No! El cielo... nada existe...

nada hay más cierto que la vida y el amor...

¡Te amo!

THAIS

El cielo se me abre con sus ángeles,
sus profetas... y sus santos, que llegan sonrientes
con las manos rebosantes de flores.

ATHANAEEL

Escúchame ahora... mi amada.

THAIS

(se incorpora completamente)

Dos serafines con alas blancas
vuelan en el azur y, como me dijiste,
¡colocan sus dedos luminosos
sobre mis ojos,
para enjugar mis lágrimas!

ATHANAEEL

¡Ven! ¡Me perteneces! ¡Oh, mi Thaís!

¡Te quiero! ¡Te amo, Thaís!

¡Ah, ven! Dime: ¡Viviré! ¡Viviré!

THAIS

El sonido de las arpas de oro me hechiza.

Suaves perfumes me envuelven.

Siento una felicidad suprema.

Una felicidad que hace que olvidar mis penas.

ATHANAEI

¡Oh, Thaís! ¡Mi Thaís!

¡Oh, Thaís, me perteneces!

¡Thaís! ¡Thaís! ¡Te amo!

¡Ven, Thaís! ¡Ah! ¡Ven! ¡Ven!

THAIS

¡Ah, el cielo! ¡Veo... a Dios!

(Muere)

ATHANAEI

¡Muerta!

PARTITURA ORIGINAL DE LA MEDITACIÓN DE THAIS

Thaïs
Meditation
for Violin, Orchestra and Chorus
Original orchestration intended by Massenet

Jules Massenet
Performance Edition
Christopher Fazil

Andante religioso ♩ = 58

The musical score consists of two systems of staves. The top system, labeled "Andante religioso ♩ = 58", includes parts for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Horn I/II, Horn III/IV, Timpani, and Harp. The Harp part features a melodic line with dynamic markings like *p* and fingerings. The bottom system continues with parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Solo Violin part has a prominent melodic line with slurs and grace notes. The Double Bass part uses large vertical stems for its bass notes.

9

Hp. *rall.* A tempo $\text{♩} = 58$
 F₂ B₂ F₂ D₂ *p* C₂ B₂ D₂ *f*

Vln. *rall.* A tempo $\text{♩} = 58$
A string *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. I *f* *f*

Vln. II *f* *f*

Vla. *f* *f*

Vc. *f* *f*

Db. *f* *f*

≡

16

Hp. *dim.* *p* *D₂* *C₂* *rall.* Tempo $\text{♩} = 54$

Vln. *A string* *P* *G string* *f* *espress.* *rall.* Tempo $\text{♩} = 54$

Vln. I *ppp* *ppp*

Vln. II *ppp* *ppp*

Vla. *ppp* *ppp*

Vc. *ppp* *pizz.*

Db. *ppp* *ppp*

22 Piu mosso ♩ = 76

poco a poco appassionato ♩ = 76 rall.

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I/II 1st

Tim.

Hp. C₃ m^f A₂ C₃ più f A₂ f C₃

Vln. m^f poco a poco appassionato ♩ = 76 rall.

Vln. I m^f f

Vln. II f

Vla. sf

Vc. sf

Db. m^f poco a poco appassionato ♩ = 76 sf arco

28 *Meno mosso* $\text{♩} = 68$

poco più appassionato $\text{♩} = 72$

C. I.

C. II.

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I/I $\text{♩} = 68$

Timp. $\text{♩} = 68$

Hp. $\text{♩} = 68$

Vln. *Meno mosso* $\text{♩} = 68$

Vln. I *poco più appassionato* $\text{♩} = 72$

Vln. II *divisi*

Vla.

Vc.

D. B.

34 *più mosso agitato* ♩ = 86

Ob. *f* Ob. *f* Cl. I Cl. II Bsn. I Bsn. II Hn. I/II Hn. III/IV Timp. *f* Hp. *più f* Cz Vln. *sf* Vln. I *sf* Vln. II *sf* Vla. *sf* Vc. *sf* Db. *sf*

rall.

3rd

tr *tr*

rall.

divisi *divisi*

rall. A tempo $\downarrow = 58$

Fl. Fl. Ob. Ob. Cl. I Cl. II Bsn. I Bsn. II Hn. I/II Hn. III/IV Tim. *tr* *tr* *tr* *tr* *pp* *PPP* Hp. C₄ G₄ E₅ m_f f E₅ G₅ B₅ p

rall. A tempo $\downarrow = 58$

S. A. T. B. Vln. *f* *p* Vln. I *f* *espress.* *pp* *cresc.* *f* *p* Vln. II *divisi* *V* *PPPP* *mf* Vla. *divisi* *V* *PPPP* *mf* Vc. *pizz.* *arco* *mf* *pizz.* *arco* Db. *PPPP* *V* *pizz.* *arco* *mf*

62

Calmato $\downarrow = 50$

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I/II

Hn. III/IV

Tim.

Hp. *p**pp* Ex. 10-44
B.C. 1971

S. *pp*

A. *pp*

T. *pp*

B. *pp*

Vln. *p* *f* *s* *p* *pp*

Vln. I *v* *f* *s* *p* *pp* *pp* *pp*

Vln. II *PPP* *f* *fp* *f* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vla. *v* *PPP* *f* *fp* *f* *pp* *pp* *pp*

Vc. *v* *PPP* *f* *fp* *f* *pp* *pp* *pp*

D. *v* *PPP* *f* *fp* *f* *pp* *pp* *pp*

GRABACIÓN DE LAS INTERPRETACIONES DE VIOLINISTAS DESTACADOS EN LA HISTORIA

HASCHA HEIFETZ

Fue uno de los violinistas más notables del siglo XX.

Heifetz nació con el nombre Iósif Ruvínovich Heifetz en el seno de una familia de origen judío en Vilna (Lituania, que entonces formaba parte del Imperio ruso). Hay cierta controversia en torno a su año de nacimiento, ya que a veces se sitúa un año o dos antes de su fecha oficial, en 1899 o 1900. Cabe la posibilidad de que su madre dijera que era uno o dos años más joven para que el virtuosismo de su hijo fuera aún más meritorio. Su padre, Ruvín Heifetz, era profesor de violín en una escuela local y también primer violín en la Orquesta del Teatro de Vilna durante una temporada, antes de que el teatro cerrara sus puertas. Jascha tuvo su primer contacto con el violín a los tres años, siendo su padre su primer profesor. A los cinco años Jascha comenzó a estudiar con Ilyá D. Malkin, uno de los pupilos de Leopold Auer. Fue un niño prodigo e hizo su debut público a los 7 años en Kovno (actualmente Kaunas, Lituania) tocando el *Concierto para violín en mi menor* de Felix Mendelssohn. Heifetz ingresó en 1910 en el Conservatorio de San Petersburgo para estudiar con el reconocido maestro Leopold Auer.

GRABACIÓN

Link: https://www.youtube.com/watch?v=m_CuyvAOpjY

NATHAN MILSTEIN

Violinista nacido en el Imperio ruso, nacionalizado estadounidense en 1942.

Es considerado uno de los mejores violinistas del siglo XX¹ y fue especialmente conocido por sus interpretaciones de las *Partitas y sonatas para violín solo* de Bach y de obras musicales del periodo romántico. Tuvo una larga carrera; siguió actuando hasta mediados los 80 años, hasta que tuvo que retirarse tras sufrir un derrame cerebral que le dejó paralítico del lado izquierdo. Siguió trabajando en algunas transcripciones, pero ya no pudo volver a coger el violín.

Milstein nació en Odessa en el seno de una familia judía de clase media. Cuando era niño, su madre lo obligó a tomar clases de violín para que no hiciera travesuras. Ya a los cuatro años recibió clases de Piotr Stolyarsky, que fue profesor también de David Oistrakh. A los diez años dio su primer concierto con el *Concierto para violín* de Alexander Glazunov, bajo la dirección del mismocompositor. Un año después fue invitado por Leopold Auer a su clase en el Conservatorio de San Petersburgo.

Cuando Auer emigró a Noruega en 1917, Milstein volvió a Odessa. En 1921 fue a Kiev y conoció a Vladimir Horowitz. Tocaron juntos por toda la Unión Soviética y trataron una amistad para toda la vida. En 1925 se fueron de gira conjunta por Europa Occidental. Su siguiente estación fue Bruselas, donde estudió con Eugène Ysaÿe.

Milstein debutó en EE.UU. en 1929 con Leopold Stokowski y la Orquesta de Filadelfia. Dio una gira por EE.UU con Horowitz y Piatigorsky, y finalmente se estableció en Nueva York, aunque siguió dando conciertos por toda Europa.

Falleció en Londres, diez días antes de cumplir 89 años.

GRABACIÓN

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=mXuzLRVi6qk>

FRITZ KREISLER

Violinista, compositor y pianista de origen austriaco.

Es considerado uno de los más grandes violinistas de la historia, así como uno de los más amados. Era idolatrado por la increíble belleza de su timbre, de características únicas, así como por su intenso y expresivo vibrato, su uso del portamento, la elegancia y naturalidad de su legato y su perfecta articulación, características todas que conferían a su arte un sello inconfundible. Al igual que todos los grandes instrumentistas del pasado, y a diferencia de lo que sucede hoy, su manera de tocar era personalísima y reconocible desde la primera nota.

Comenzó a estudiar con su padre, el médico judío Samuel Kreisler, siendo aún un niño y se perfeccionó con Jacques Auber. En 1882 se convirtió a la edad de 7 años en el alumno más joven de la historia del Conservatorio Musical de Viena, donde estudió con Josef Hellmesberger (hijo) y Bruckner. Dos años más tarde, con tan solo 9 años, debutó como violinista y al año siguiente fue discípulo de Lambert Massart y Delibes en el Conservatorio Musical de París.

En 1888, Fritz Kreisler inició una gira de conciertos por Estados Unidos, y después de varios años en los que se dedicó a la Medicina, volvió a ejercer como solista a partir de 1899. En 1924, se estableció en Berlín, más tarde en París y en 1939, huyendo de los nazis, en Estados Unidos. Entre sus composiciones caben destacar obras para violín como "Liebesleid" y "Liebesfreud". También abordó la composición de operetas, como *Apple Blossoms* (1919, en colaboración con Victor Jacobi) o *Sissy* (1932).

Cabe destacar que Kreisler usó el seudónimo de **Gaetano Pugnani** para publicar algunas de sus obras, como *Preludium and Allegro* y *Tempo di Minuetto*; ya que temía por lo que dijeran de sus composiciones. Sin embargo, en 1935 Kreisler reveló que esos trabajos eran en realidad suyos.

GRABACIÓN

Link: https://www.youtube.com/watch?v=6un_YlawX-E

LEONID KOGAN

Fue de los grandes violinistas virtuosos del siglo XX, y uno de los artistas soviéticos más representativos.

Kogan nació en la ciudad de Dnepropetrovsk, en Ucrania. A la edad de diez años fue a Moscú para estudiar violín con el legendario profesor Abram Yampolsky, y posteriormente con el violinista Jacques Thibaud. Entre 1943 y 1948 continuó con sus estudios en la Escuela Central de Música en Moscú, y el Conservatorio de Moscú. Fue allí donde también hizo su postgrado, entre 1948 y 1951.

Su carrera se lanzó a nivel internacional en 1951 cuando ganó el primer lugar en el Concurso Internacional de la Reina Isabel en Bruselas. Kogan dominaba un amplio repertorio y, entre otras cosas, fue conocido por sus conciertos *de maratón* interpretando varios conciertos la misma noche. Desde 1952, Kogan fue nombrado profesor del Conservatorio de Moscú.

Estuvo casado con la violinista Elizaveta Gilels (la hermana del pianista Emil Gilels). Su hijo, Pavel Kogan, nacido en 1952 es director de orquesta. Kogan murió de un ataque al corazón mientras viajaba en el tren de Austria a Rusia para presentar un concierto con su hijo.

Kogan tocó dos instrumentos de Guarneri del Gesù, el 1726 ex-Colin y el 1733 ex-Burmester, y arcos franceses hechos por Dominique Peccatte.

GRABACIÓN

Link: https://www.youtube.com/watch?v=u3_Ugocot_E

ITZHAK PERLMAN

Violinista israelí, considerado uno de los mejores y más famosos violinistas de la segunda mitad del siglo XX.

Contrajo poliomielitis a los cuatro años, viéndose más adelante en la necesidad de utilizar muletas para poder desplazarse, y por ello toca el violín sentado. Estudió en la Academia de Música de Tel Aviv, antes de mudarse a los Estados Unidos, donde se presentó a la audiencia norteamericana en el programa de Ed Sullivan en 1958. A los 13 años ingresó en la Juilliard School, en la que estudió con Ivan Galamian y Dorothy DeLay. Debutó en el Carnegie Hall como solista en 1963. En 1964 ganó la preciada Leventritt Competition, con lo que empezaría una prominente carrera.

GRABACIÓN

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=RiOA5S1eZvk>

JOSHUA BELL

Violinista estadounidense.

Su primer contacto con el mundo de la música se remonta a cuando tenía cuatro años. “Mis padres me introdujeron en el sonido del violín”, dijo. “No fui yo quien lo eligió”.

Realizó sus estudios de violín en la Universidad de Indiana bajo la dirección de Josef Gingold.

A los siete años, debutó con un concierto de Bach y a los catorce, apareció como solista con la *Orquesta de Filadelfia*, dirigida por Riccardo Muti. Debutó en el Carnegie Hall en 1985 con la Orquesta Sinfónica de Saint Louis. Desde entonces ha tocado con las orquestas y los directores más importantes del mundo.

En 1989 Bell recibió el Diploma Artístico en Actuación con Violín de la Universidad de Indiana, donde actualmente ofrece conferencias en la Escuela de Música Jacobs. Su alma Mater lo honró con un Premio al

Alumno Distinguido, fue nombrado como Leyenda Viva de Indiana y también recibió el Premio de Arte del Gobernador de Indiana.¹

Interpretó la parte solista de la banda sonora escrita por John Corigliano para el filme "*El Violín Rojo*" película por la que recibió un Oscar a la mejor banda sonora. También toca música de cámara.

El compositor inglés Nicholas Maw le dedicó su *Concierto para violín y orquesta*, que estrenó en 1993 y del que Bell dice: "Realmente, me gusta mucho su música. Es muy sincera, muy concentrada, muy profunda. Colaboré con él en su *Concierto para violín*. Fue él quien me eligió. Me apena no tocar más frecuentemente su música, pero piezas de ese tipo son difíciles de programar por su extensión y porque son muy complejas. Por otra parte, era la primera vez que trabajaba con un compositor y aprendí muchísimo."²

En el 2011, fue nombrado director musical de la Academy of Saint Martin in the Fields, una de las agrupaciones más destacadas del Reino Unido.³

Bell ha confesado que dirigir requiere mucho más esfuerzo que solo tocar el violín, "cuando toco un concierto con otras orquestas, termino y me voy, pero con mi orquesta tengo que continuar dirigiendo y es agotador. Pero también muy enriquecedor". Bell afirma que se siente muy satisfecho con esta orquesta con la que consigue un sonido poderoso, como el de una agrupación mucho más grande (la Academy of Saint Martin in the Fields está formada por unos 40 instrumentistas, cuando una orquesta sinfónica puede duplicar fácilmente esta cifra).

GRABACIÓN

Link: https://www.youtube.com/watch?v=OymnJbjlM_Bc

ANNE-SOPHIE MUTTER

Violinista alemana.

Empezó tocando el piano a la edad de cinco años. Poco tiempo después empezó a tocar el violín, estudiando con los maestros Erna Honigberger y Aida Stücki.

Después de ganar diversos premios, se dedicó exclusivamente a la música, al obtener una exención de asistencia a la escuela. A los trece años de edad el director Herbert von Karajan la invitó a tocar con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Más adelante, en 1977, hizo su debut en el Festival de Salzburgo con la English Chamber Orchestra bajo la dirección de Daniel Barenboim.

A la edad de quince años, Anne-Sophie Mutter realizó su primera grabación de los conciertos para violín K.216 y K.219 de Wolfgang Amadeus Mozart nuevamente con Karajan y la Orquesta Filarmónica de Berlín. Ese mismo año se le concedió la distinción de Artista del Año.

En 1980, hizo su debut en Estados Unidos con la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Zubin Mehta. En 1985, con 22 años de edad, fue nombrada miembro honorario de la Royal Academy of Music (Londres) y directora del programa de Estudios Internacionales de violín en la misma academia. En 1988, realizó una amplia gira por Canadá y Estados Unidos, tocando por primera vez en el Carnegie Hall de Nueva York. En 1998 tocó y grabó en CD y DVD la integral de las sonatas para violín de Ludwig van Beethoven, acompañada al piano por Lambert Orkis; las cuales fueron transmitidas por televisión en distintos países.

Aunque su repertorio incluye muchas obras del período clásico y romántico, Anne-Sophie Mutter es especialmente reconocida por sus ejecuciones de música de compositores contemporáneos. Además, varias obras han sido especialmente escritas o dedicadas a ella, incluyendo piezas de Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm y Sofia Gubaidulina.

Adicionalmente, Mutter ha recibido numerosos premios, incluyendo varios premios Grammy.

GRABACIÓN

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=zhFcBGQLehw>

JANINE JANSEN

Violinista neerlandesa.

Comenzó a estudiar violín a los seis años. Estudió con Coosje Wijzenbeek, Philipp Hirshhorn, y Boris Belkin. Su padre y su hermano también son músicos. Jansen surgió, en 2001, como solista con la National Youth Orchestra de Escocia, donde ejecutó el concierto para violín de Brahms. Realizó la apertura de la BBC Proms, en el año 2005. Es muy aventurera en su ejecución, con énfasis en la comunicación, más que en la precisión o la adhesión al *statu quo*.

Su grabación de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi es un buen ejemplo de su estilo. Evitó la tradición de grabar con una orquesta, al hacerlo con sólo cinco instrumentos de cuerda, incluyendo a su hermano como chelista, y a su padre para el bajo continuo.

Tiene un contrato exclusivo de grabación con Decca Records. Utiliza frecuentemente el Stradivarius Barrere de 1727, en préstamo de la Stradivari Society of Chicago.

GRABACIÓN

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6X2Nvx--k1U>

SARAH CHANG

Violinista clásica estadounidense de ascendencia coreana.

Sarah realizó una audición en la Academia Juilliard de Música cuando tenía 6 años, tocando el concierto para violín de Bruch. Fue admitida a la clase de Dorothy DeLay, maestra de violín de algunos de los más grandes violinistas del mundo como Itzhak Perlman, Midori, Gil Shaham, Shlomo Mintz y muchos otros, incluyendo al padre de Chang.

Chang fue reconocida como niña prodigo desde que era muy pequeña, y cuando tenía 8 años tuvo la oportunidad de tocar para nombres tan importantes de la música como Zubin Mehta y Riccardo Muti, quienes trabajaban con la Orquesta Filarmónica de Nueva York y la Orquesta de Filadelfia respectivamente. A los 9 era la violinista más joven en grabar un disco. Jascha Heifetz, otro famoso niño prodigo grabó cuando tenía 11 años. En una entrevista su maestra afirmó que ninguna persona había visto nunca "algo como ella", Yehudi Menuhin la llamó "la más maravillosa, la más perfecta, la violinista más ideal que he escuchado".

En los últimos dos años Sarah Chang ha realizado presentaciones con la Orquesta Sinfónica de Toronto (TSO), la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh (PSO), la Filarmónica de Bboulder (BF) y la Filarmónica de Calgary (CF), además de haber sido invitada por la Orquesta Filarmónica Joven de Colombia (OFJC), con la cual ha realizado conciertos en Bogotá. En el 2011 se presentó con la Orquesta Sinfónica de Londres (LSO), la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington (NSO, Washington), la Orquesta Filarmónica Real (OFR) y la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh (PSO) entre otras.

GRABACIÓN

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ImEUiNAL9go>

MAXIM VENGEROV

Violinista ruso nacido el 20 de agosto de 1974 en Novosibirsk.

Maxim Vengérov nació en Novosibirsk, la capital de Siberia Occidental, en agosto de 1974. A la edad de diez años, ganó el Primer Premio del Concurso de violín Junior Wieniawski de Polonia, después de haber estudiado primeramente con Galina Turschanínova y, posteriormente, con el distinguido pedagogo Zakhar Bron, en la antigua Unión Soviética.

Ofrecía regularmente conciertos en Moscú y Leningrado y pronto comenzó a realizar debuts como solista con el Royal Concertgebouw Orquesta, la BBC Philharmonic Orchestra, y Valeri Gergiev en el Lichfield Festival del Reino Unido, así como con la Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS, bajo la dirección de Yuri Siminov, durante una amplia gira por Italia.

GRABACIÓN

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Fr4vrXy9iYU>

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TÍTULO: Análisis de la estructura musical de la melodía del Interludio orquestal “La Meditacion de Thais” dirigido a estudiantes del semestre V de la carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho

PROBLEMA	OBJETIVO	VARIABLES	INDICADORES	METODOLOGÍA
<p>GENERAL: ¿Cómo realizar el análisis de la estructura de la melodía del interludio orquestal “La Meditacion de Thais” de Jules Massenet?</p> <p>ESPECÍFICAS:</p> <p>P1. ¿Cómo realizar el análisis formal del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?</p> <p>P2. ¿Cómo realizar el análisis temático del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?</p>	<p>GENERAL: realizar el análisis de la estructura de la melodía del interludio orquestal “La Meditacion de Thais” de Jules Massenet</p> <p>ESPECÍFICAS:</p> <p>O1. Realizar el análisis formal del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet</p> <p>O2. Realizar el análisis temático del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet</p> <p>O3. Realizar el análisis de construcción del interludio</p>	<p>Variable 1: Análisis de la estructura de la melodía del Interludio Orquestal “La Meditación de Thais” de Jules Massenet”</p>	<p>Analisis musical: Análisis formal Análisis temático Análisis de construcción (Schenkeriano) Análisis armónico Análisis de representación escénica Analisis de la textura musical</p>	<p>TIPO: Educacional</p> <p>NIVEL DE INVESTIGACIÓN: Descriptivo</p> <p>DISEÑO: No-Experimental.</p> <p>ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN: Cualitativa.</p> <p>TÉCNICAS: Análisis musical</p> <p>FUENTES DE INFORMACIÓN: Estudiantes profesores Discografía Bibliográfica.</p>

<p>P3. ¿Cómo realizar el análisis de construcción del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?</p>	<p>orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet</p>			<p>Linkografía</p>
<p>P4. ¿Cómo realizar el análisis de la armonía del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?</p>	<p>O4. Realizar el análisis de la armonía del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet</p>			
<p>P5. ¿Cómo realizar el análisis de la representación escénica del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?</p>	<p>O5. Realizar el análisis de la representación escénica del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet</p>			
<p>P6. ¿Cómo realizar el análisis de la textura del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet?</p>	<p>O6. Realizar el análisis de la representación escénica del interludio orquestal de la Opera “la Meditación de Thais” de Jules Massenet</p>			