

Aproximación al Teatro Musical Desde el Canto y la Danza

Stephannie Asprilla Rubiano

Facultad de Música, Universidad Antonio Nariño

Música e instrumentación

Claudia María Mejía Flórez

Diciembre 2021

CONTENIDO

Contenido	2
Capítulo 1. Contextualización.....	6
Introducción.....	6
Justificación.....	8
Objetivo General:.....	10
Objetivos específicos:	10
APROXIMACIÓN AL Teatro musical	11
¿QUÉ ES EL TEATRO MUSICAL?	11
UN PASEO LIGERO POR LA HISTORIA	12
ANTECESORES DEL TEATRO MUSICAL.....	13
TEATRO MUSICAL SIGLO XVIII-XIX-XX.....	16
FORMA Y ESTRUCTURA DEL TEATRO MUSICAL MODERNO.....	21
Elementos actorales y caracterización de los personajes para la creación dramática	23
Capítulo 2. Señalamiento	26
Selección de repertorio.....	26
El canto en el teatro musical: Técnica del Belting, voz mixta y Legit.....	28
Cualidades vocales del canto en el teatro musical.....	29
Contextualización del repertorio	31
Cats The Musical (1982).....	31
Memory	36
The Sound Of Music (1959).....	38

Les Misérables (1985)	44
DREAMGIRLS (1981).....	48
FAME (1988)	52
CHICAGO (1975).....	55
SHREK THE MUSICAL (2008).....	59
PORGY AND BESS (1935).....	63
THE GREATEST SHOWMAN (2017).....	66
A STAR IS BORN (2018)	70
FLASH DANCE (1983).....	73
CAPITULO 3. MONTAJE.....	77
Análisis musical y vocal	81
Conclusiones	102
Referencias.....	103
Apéndice.....	106

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Portada de la partitura de “The Black crook Waltzes”, 1867	11
Ilustración 2. Representación de teatro en la antigua Grecia	12
Ilustración 3. Escena de John Gay’s. The beggars Opera, 1828, William Hogarth	13
Ilustración 4. Beaux Arts Editions from the standars opera (1902)	14

Ilustración 5. Cartel hacia (1900). Billy Van, el comediante monólogo.	15
Ilustración 6. Póster de "O'Brien & Havel", una obra de vodevil	16
Ilustración 7 El reparto original de la obra The Black Crook: Década de 1860	17
Ilustración 8. Poster de la versión cinematográfica de Show Boat 1951	18
Ilustración 9. Estructura del musical Cats	32
<i>Ilustración 10. Estructura del musical The Sound Of Music</i>	39
<i>Ilustración 11. Estructura del musical Les Misérables</i>	45
<i>Ilustración 12. Estructura del musical Dreamgirls</i>	49
<i>Ilustración 13. Estructura del musical Fame</i>	52
<i>Ilustración 14. Estructura del musical Chicago</i>	56
<i>Ilustración 15. Estructura del musical Shrek</i>	60
<i>Ilustración 16. Estructura del musical Porgy & Bess</i>	64
<i>Ilustración 17. Estructura de la película musical The Greatest Showman</i>	67
<i>Ilustración 18. Estructura de la película musical A Star Is Born</i>	71
Ilustración 19. Estructura de la película Flash Dance	74
<i>Ilustración 20. Procedimiento Metodológico</i>	78
<i>Ilustración 21. Estructura de mi recital</i>	80
Índice de tablas:	
Table 1. Repertorio	27

Table 2. Descripción del Belting	29
Table 3. Descripción del personaje Demeter	35
Table 4. Descripción del personaje Grizabella	38
Table 5. Descripción del personaje María	41
Table 6. Descripción del personaje El pastorcito	43
Table 7. Descripción del personaje Fantine	47
Table 8. Descripción del personaje Effie	51
Table 9. Descripción del personaje Carmen Díaz	55
Table 10. Descripción del personaje Roxie	58
Table 11. Descripción del personaje Fiona	62
Table 12. Descripción del personaje Jenny Lind	69
Table 13. Descripción del personaje Alex Owens	77
Table 14. Descripción de las obras	82

CAPITULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN

INTRODUCCIÓN

A través de este trabajo busco darle relevancia a un género que desde el contexto académico y del quehacer artístico en nuestro país, se ha abordado de manera incipiente. Nuestras artes escénicas no han tenido una tradición en el teatro musical como ha ocurrido en Argentina o México por hablar de Latinoamérica, razón por la cual su desarrollo ha sido más lento. Dadas las características particulares de nuestro contexto y las singularidades en nuestros procesos de creación y producción escénica, el surgimiento de escuelas y programas de educación formal son recientes, así como las investigaciones de carácter académico o estudios que profundicen la historia de este género en Colombia.

Al ser considerado un género foráneo con poca trayectoria en nuestro país a lo largo de los años, hasta ahora empieza a sentar bases con un enfoque profesional que reconoce sus múltiples posibilidades de circulación en un mundo globalizado, en donde este tipo de espectáculos tiene cada vez más demanda, ampliando así el consumo cultural. Otro punto importante para contemplar radica en las oportunidades que pueden abrirse para los artistas, al permitir una mayor movilidad y participación en producciones nacionales e internacionales, fortaleciendo muchas de las industrias culturales que producen o quieren producir teatro musical. Esta necesidad ha resonado en Colombia y se refleja en la apertura de programas universitarios que ofrecen procesos de aprendizaje sistemáticos, tendientes a desarrollar en los futuros artistas competencias y destrezas tanto técnicas como conceptuales, conducentes a la profesionalización en esta área artística. Estos programas académicos para la formación en teatro musical que han surgido, son posteriores a la elección de mi carrera en música con énfasis en canto, sin embargo, mis intereses siempre han ido dirigidos hacia el desarrollo de las habilidades trabajadas en el teatro musical y quiero aprovechar esas cualidades del género para desarrollarlas en este trabajo y seguir dándoles un enfoque a futuro.

Como estudiante de Canto, mi interés va dirigido a establecer una interrelación entre el canto, la danza y el teatro. Entendiendo las exigencias técnicas y físicas de las tres disciplinas, pretendo concebir una puesta en escena que demande del artista la capacidad de cantar como solista, bailar y actuar para comunicar una historia que no solo debe ser verosímil, sino también que toque las fibras sensibles del espectador y cuente con una puesta en escena estéticamente deseable y grata. Este es el desafío que me propuse enfrentar con este trabajo.

Considero que este es mi momento más querido, también muy personal para empezar a trabajar mi creatividad y expresividad vocal, dancística, ejercicio físico y mental y como toda ejecución en el arte, liberar o acoger mis sentimientos. Por este motivo, representaré números del teatro musical, porque además de cantar y bailar, la actuación con una puesta en escena, me seduce e inspira.

Siguiendo este impulso, he escogido un repertorio conformado por trece números pertenecientes a distintos musicales, que pongo en contexto para interpretarlos en una sola presentación en el recital de grado de canto. Hice los montajes coreográficos de los números que así lo ameritaban y caracterizé desde el canto y con apoyos gestuales, cada personaje de acuerdo al rol que cada obra exigía.

Para la realización de este trabajo que está concebido como una investigación desde la práctica artística, he decidido plantear las tareas que, como autora, debo cumplir para su exitosa culminación. En este sentido, el trabajo irá tomando la forma de todas mis necesidades en términos de contextualización, acción y reflexión para conseguirlo. Por lo tanto, el trabajo estará conformado por capítulos que corresponden a dichas tareas. Iniciaré en el momento de contextualización, con una aproximación histórica al teatro musical que, como explico en la justificación, se hace necesaria dado que el musical es un género que académicamente no ha sido muy abordado y manejado en el país. Se encontrarán las técnicas que desde el canto son manejadas dentro de este género, con explicaciones que serán aplicadas más adelante en la práctica, en la sección metodológica, correspondiente al momento de “conformación” o “montaje”, para usar un término más aproximado a lo que hacemos en música. Así mismo, se encontrará en el momento de Señalamiento la selección del repertorio para mi recital, que constará de trece números de distintos musicales, con la debida contextualización de cada obra dentro del género, para finalmente encontrar en el momento de Montaje, la parte procedimental o metodológica.

Para el desarrollo de este trabajo en el primer capítulo se realizó la contextualización de los géneros antecedentes del musical que son la Ópera balada, Ópera comique, Opéreta, Teatro de variedades, Minstrel y el Vodevil. Así mismo se investigó la conformación inicial del teatro musical mencionando cronológicamente sus obras más relevantes en el desarrollo del género hasta la época moderna. Continuando se realizó la investigación de la forma y estructuración del teatro musical moderno planteada por Castellanos (2018), gracias a esta información se generó una forma estructural a cada musical de mi repertorio. La siguiente tarea realizada, fue comprender las técnicas dramáticas Brechtianas y se tomaron algunas de sus características como el Gestus, que fueron aplicados en la creación e interpretación dramática para cada personaje que representaré. Continuando se desarrolló la preparación y asimilación de conceptos de la técnica dancística del Theater Jazz, que fueron aplicadas a la creación dancística de los números que incluyen danza. En el segundo capítulo que es el Señalamiento, se expone el proceso de selección del repertorio. En seguida se exponen también las técnicas del canto utilizadas en el teatro musical que son el Belting, Legit y Miz voice. Se encontrará la contextualización del repertorio, donde se analizó el contexto del número musical dentro de su obra, por ende, la caracterización de cada personaje y se definen los elementos teatrales que estaré usando para la representación de cada uno.

En el tercer capítulo llamado Montaje se expone la estructura y conformación de mi recital, teniendo como base el análisis estructural de Castellanos (2018). En la parte final del trabajo se desarrolló el análisis musical y vocal de cada pieza teniendo en cuenta las técnicas vocales utilizadas en el teatro musical y por último se presenta el monólogo desarrollado desde la parte dramática y teatral como recurso dramático narrativo de mi propuesta y en la presentación del recital se expondrá la muestra del documental.

JUSTIFICACIÓN

El musical es un género amplio, que ofrece al artista múltiples posibilidades interpretativas en donde el teatro, el canto y la danza son sus componentes principales, exigiéndole al artista una formación interdisciplinaria que amplíe sus capacidades creativas e interpretativas. Esto estimula mi necesidad desde el canto, investigar sobre este género y profundizar en la interrelación de las disciplinas que conforman este género aparentemente desconocido y con poca presencia en los escenarios y repertorios nacionales. Almazán (2015) nos dice “el teatro musical permite al artista cultivar valores, actitudes y hábitos vinculados a la convivencia y trabajo en equipo, como también a los procesos que conlleva la asunción de riesgos y la resolución de problemas creativamente” (p. 7,8).

En este sentido de la cita, considero fundamental una formación integral que me permita como artista, contar con herramientas que fortalezcan mis procesos de investigación y creación que puedan en un futuro replicarse, entendiendo que la formación artística requiere un trabajo permanente. Además, este se desarrolla en equipo generando intercambio de saberes y experiencias, en donde arriesgarse hace parte del abordaje de un proyecto artístico. Para mí la danza en la interpretación musical y dramática es un hecho comunicativo fundamental para poder transmitir sentimientos y emociones de forma visual y auditiva.

El desarrollo de este género en otras latitudes ha contribuido a cambios paradigmáticos al convertirse en una característica cultural identitaria, con un lenguaje estético propio al conjugar tres disciplinas artísticas para crear un espectáculo unificado exigiéndole al intérprete destrezas específicas y combinadas para crear contenidos que propicien reflexiones al espectador, trascendiendo las capacidades individuales para construir un espectáculo fundamentalmente colectivo.

Revisando la evolución del teatro musical en Colombia, en 2019 el género cumplió 30 años. Pero comparado con países latinoamericanos como México, Argentina o Brasil, en los que desde la década de los sesenta tuvieron sus primeras adaptaciones de musicales estadounidenses y europeos, sin embargo, no fue hasta el año 1989 cuando empezaron sus primeras y pocas representaciones en territorio colombiano. Esto fue con el musical de María Cecilia Botero Sugar, el Musical (1989) y también lo fue el musical de María Angélica Mallarino Los niños se toman el mundo (1989) que fue la primera comedia musical de nuestro país.

Misi es hoy la compañía y marca con más reconocimiento y vigencia en nuestro país, con una trayectoria que supera los treinta años, única porque ha mantenido una temporada de teatro musical para Navidad cada año, además de algunas producciones adicionales anuales, representando musicales famosos de Broadway o musicales propios.

Como gran avance de este género en nuestro país, en el 2019 en Bogotá la Universidad del Rosario, la universidad del Bosque y la Universidad Sergio Arboleda iniciaron los primeros programas profesionales de teatro musical en el país, siendo la Universidad Sergio Arboleda el primer programa acreditado en Colombia en esta carrera y son pocas universidades con esta acreditación, incluso en Latinoamérica. Estas universidades crearon educación en formación profesional en el teatro musical. Sin duda estos hechos ayudan a brindar muchas más competencias escénicas y musicales, para el artista en nuestro país que busque incursionar y educarse en el género profesionalmente.

Gómez (2019) nos dice: “Eso ayuda a que los jóvenes vean esta opción como su proyecto de vida y no solo como una afición. Los directores de las escuelas Misi, Deca Teatro, Fine Arts Bogotá, Pia Artes Escénicas, Stars, JN Producciones, y Arco Iris, junto con los representantes de estas tres universidades, iniciamos entonces una serie de reuniones, con las que pretendemos sentar las bases para la creación del gremio y evangelizar acerca del lenguaje del teatro musical, desde la formación de estudiantes, y con la producción de más títulos al año que estimulen el consumo de este tipo de contenidos” (p. 1)

Esto nos indica que la formación profesional del artista, para el teatro musical en Colombia está estableciendo hasta ahora unas intenciones para desarrollo profesional y pedagógico, que involucra docentes e instalaciones de alta calidad que ayudaran fortalecer al artista, y a edificar al teatro musical en nuestro país, integrando notablemente el género en nuestro escenario artístico y cultural.

El musical y sus cualidades son finalmente una necesidad expresiva, desde la importancia de contar acontecimientos fantásticos o realistas, qué logran, que el espectador se vea envuelto en una atmósfera ficticia y al mismo tiempo real. Este género nos hace experimentar todo tipo de emociones y sensaciones. Además, resalta desde su forma la capacidad imaginativa y de creación humana, que a través de la historia y cultura vamos tomando para la creación de estas obras. Por esta razón, considero importante trabajar este género y representar algunos números de musicales en mi proyecto de grado, con el propósito de despertar más interés y conocimientos tanto por parte de los artistas como del público. Por otra parte, lo veo como un proyecto que podría ser mi carta de presentación a estudios más avanzados, directamente relacionados con el teatro musical.

Este género para mí representa un modelo artístico motivador, atractivo y variado que podría iluminar un camino hacia donde quiero dirigir mi vida profesional y de aprendizaje. Por medio de esta experiencia personal y académica considero que será posible empezar a desarrollar un enfoque hacia teatro musical como artista.

Encuentro en el lenguaje del teatro musical las posibilidades, para canalizar los sentimientos, anhelos y potencial creativo que, como artista, siento la necesidad de expresar y comunicar. En este sentido, me identifico plenamente con el maestro Leonardo Palacios director musical de Misi producciones, cuando parafrasea al crítico teatral Pablo Golero (2011) que en su libro Teatro musical I-Broadway al mencionar que lo que lo maravillaba del teatro musical era que “la comunicación y la expresión artística no se limitan. Cuando el drama no es suficiente, entra el canto y cuando el canto no es suficiente entra el baile” (p14).

OBJETIVO GENERAL:

- Hacer el montaje de mi recital de grado interpretando números de diferentes obras del teatro musical.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

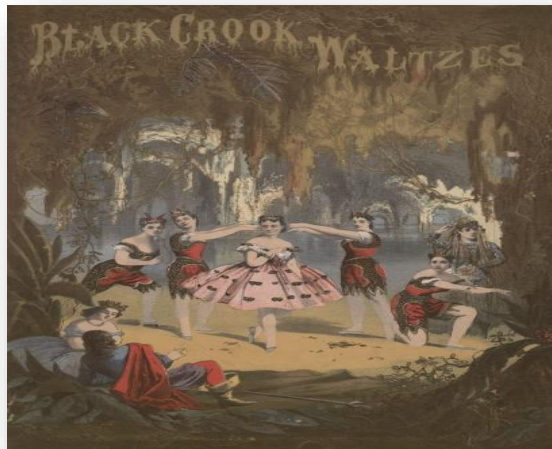
- 1) Reconocer ¿qué es el género del teatro musical?, sus antecedentes, ¿cómo se ha desarrollado a través de la historia? y ¿cómo se desarrolla en la actualidad?
- 2) Exponer el repertorio escogido y explicar los procedimientos que se tuvieron en cuenta para su selección.
- 3) Contextualizar los números escogidos dentro del género, ubicándolos en su momento en la obra y la obra en su momento en la historia del teatro musical.
- 4) Comprender, analizar y desarrollar las técnicas dramáticas para la representación y caracterización de los personajes.
- 5) Comprender los estilos, mecánicas y mecanismos desde las técnicas del canto, en el teatro musical.
- 6) Entender cuál es el sentido de la danza, los estilos dancísticos y desarrollar las coreografías de los números Roxie, Morning person, There she goes, Move y What a feeling.
- 7) Generar material audiovisual, documentando la construcción y desarrollo del montaje.

APROXIMACIÓN AL TEATRO MUSICAL

Como punto de partida a la aproximación histórica al teatro musical, se encuentra el libro de John Kenrick *Musical Theatre A History* (2008), cuyas aportaciones en términos de recolección de datos históricos y anecdóticos y en cualquier otro modo de análisis desde donde aborda el género, además de complementar y ser fuente primaria de otros documentos estudiados para este trabajo, lo convierten en un documento medular sobre el que me sustentaré a lo largo de este apartado.

¿QUÉ ES EL TEATRO MUSICAL?

Ilustración 1. Portada de la partitura de "The Black crook Waltzes", 1867



Fuente. *Cronología de los musicales* (2009), *Passion4 Musicals Blog*, (imagen), recuperado de (<https://passion4musical.wordpress.com/tag/the-black-crook/>)

El teatro musical es un teatro impulsado por la música, en el que además del drama y la música como soporte de la narrativa temporal, convergen la danza y el canto. En este género dichas artes son ejecutadas en sincronización y organización, para ir desarrollando la narrativa dentro de cada obra. El musical cuenta con características y cualidades artísticas muy variadas en constante evolución.

El musical presenta la canción, el teatro y danza interactuando permanentemente el uno con el otro e interpretados por diferentes artistas en escena. Sus shows son comúnmente presentados en los

grandes escenarios de Broadway en la ciudad de Nueva York y en el famoso teatro Londinense West End. El teatro musical además es representado en territorios latinoamericanos como Argentina, México, Colombia, Chile y Perú. Este género es una forma de teatro muy activa y viva, de cuya estructura hacen parte canciones populares y diálogos que permiten narrar un sin número de historias fantásticas. Algunos de los musicales más famosos a lo largo de las décadas incluyen: West Side Story (1957), The Fantasticks (1960), Hair (1967), Les Misérables (1985), The Phantom of the ópera (1986), Rent (1996), Wicked (2003) y Hamilton (2015). (Kenrick, 2008).

UN PASEO LIGERO POR LA HISTORIA

Los primeros antecedentes del teatro musical se remontan a Europa, especialmente en la vieja Grecia. Sabemos que a lo largo de la representación de la tragedia griega eran incluidas canciones y danzas en sus obras. Ciertos precursores formales del musical como la ópera italiana derivan de la tragedia griega y los cantos carnalescos italianos del siglo XV y XVI tales como la mascareta italiana y los intermezzi. (Kenrick, 2008)

Ilustración 2. Representación de teatro en la antigua Grecia



Fuente. Música e Historia (2014). Características de la música en Grecia. (Imagen). Recuperado de (<http://musicahistoria2012.blogspot.com/2013/10/caracteristicas-de-la-musica-en-grecia.html>)

ANTECESORES DEL TEATRO MUSICAL

La Ópera Romance o Balada, Siglo XVIII

The Beggar's opera (1728) de John Gay, es una obra construida sobre comedias que expone algunas de las características de las formas del teatro musical moderno. Ya que la balada ópera utilizaría canciones folclóricas y tonadas populares con diálogos hablados en donde, además los estribillos o estrofas eran cortos para que el flujo de la narrativa no fuera interrumpido. Sus obras eran una sátira a la ópera seria y sus melodías eran parafraseadas, tomadas de compositores como Purcell.

Ya en musicales modernos como Cabaret (1966) y Chicago (1975), vemos la influencia de una sátira muy parecida a la The Beggar's opera de Gay, donde los sucesos de la narrativa son muy similares, pero con melodías originales. Kenrick (2008).

Ilustración 3. Escena de John Gay's. The beggars Opera, 1828, William Hogarth



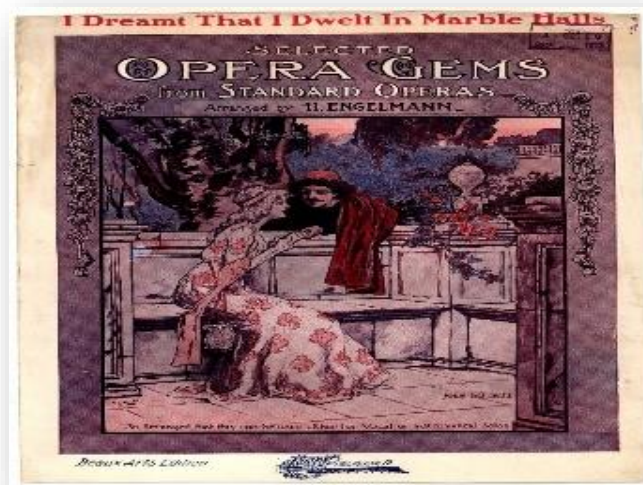
Fuente. Artocoloro. (2010). Opera Balada. Alamy. (Foto). Recuperado de (<https://www.alamy.es/escena-de-john-gays-the-beggars-opera>)

Ópera Comique, Siglo XVIII- XIX

Kenrick nos menciona que este género contiene orquestaciones compuestas y líneas argumentales románticas como es la obra The Bohemia Girl (1845) de Michael Balfe. La ópera comique

contiene temáticas más variadas a comparación de la ópera seria de la época y las características que la convierten en genero antecedente del teatro musical, son su carácter burlesco y cómico muy animado, con tramas fantasiosos y diálogos hablados. Además, la inclusión de danzas como el cancán o el rigodón a la narrativa de sus obras. La ópera comique en similitud con el musical es un espectáculo escénico que tiene un orden de alternancia en sus shows, mezclando artes musicales habladas, cantadas e incluso bailadas.

Ilustración 4. Beaux Arts Editions from the standars opera (1902)



Fuente. Balfe, MW & Engelmann, H. (1902) *Soñé que vivía en salones de mármol*. (Imagen). Recuperado de la Biblioteca del Congreso (<https://www.loc.gov/item/ihas.100004264/>)

La Opereta europea Siglo XVIII- XIX

La opereta es una forma de teatro cómico. El compositor Jacques Offenbach fue el precursor del género. Offenbach y sus libretistas conformarían un formato que más adelante el musical transformaría y adoptaría. La opereta como los anteriores géneros es un espectáculo cómico y burlesco, con características del musical como la alternancia del dialogo con escenas cantadas, temáticas fantasiosas y surrealistas relacionadas con la época y melodías compuestas. Una obra representativa del género es *Die Fledermaus* (1874) de Johann Strauss. Kenrick (2008).

El teatro de variedades: Music Hall, Siglo XVIII- XIX -XX

El music Hall eran adaptaciones de operetas francesas, un género burlesco que incluía en sus shows espectáculos variados como la pantomima, danza, baile comedia entre otros. Ya en estos shows podemos escuchar del término del musical moderno para sus arias, que es el “número musical”, estos números eran espectáculos musicales que eran alternados dentro del show. Kenrick (2008)

Minstrel Show: Racismo y espectáculo acaparador Siglo XVIII-XIX

Ilustración 5. Cartel hacia (1900). Billy Van, el comediante monólogo.



Fuente. Colección de carteles de juglares. Biblioteca del Congreso (1900). Billy Van, el comediante monólogo. (Póster). Recuperado de (<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/var.1831>)

El Minstrel era un espectáculo donde los personajes llamados Black Face parodiaban a los esclavos negros. Estos personajes eran bufones que cantaban y bailaban. Kenrick (2008). El susto de *Jim Crow* (1828), fue una de las canciones más famosas del Minstrel Show de esta época. Benn A (1996) apunta:

“Las representaciones del Minstrel marcan el origen de géneros musicales posteriores como el Jazz y el Blues; en las presentaciones se interpretaba música alegre con diversos instrumentos como trompetas banjos y pías. El Minstrel representa un gran papel en el desarrollo cultural popular en los Estados Unidos” (p.32).

Vodevil: Precursor del teatro musical Siglo XVIII-XIX

Ilustración 6. Póster de "O'Brien & Havel", una obra de vodevil



Fuente. División o colecciones de fotografías del congreso. (2008). Colección de carteles teatrales. (Cartel). Recuperado de (<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/var.0356>)

El Vodevil es un espectáculo de variedades que se hizo popular desde el año 1880. Tony Pastor fue quien creó un show muy animado y entusiasta, que logró atraer a un gran público. Este show buscaba entretener al público con sus números musicales variados, además de incluir pantomima, comedia, shows de malabarismo, atletismo y melodramas. El Vodevil para el formato del musical moderno mostró que la inclusión de espectáculos diversos presentados en un solo show era un éxito de entretenimiento, popularidad y economía.

TEATRO MUSICAL SIGLO XVIII-XIX-XX

La unión de las artes para dar vida a un nuevo género artístico:

En 1866 una compañía de danza y otra de teatro no contaban con suficientes fondos económicos para mantenerse después de un accidente que dañó las instalaciones de uno de sus teatros, entonces estas

dos compañías toman la decisión de juntarse compartiendo salones de ensayo en donde finalmente presentan un show en la misma escena llamado The Black Crook. Kenrick (2008).

Ilustración 7 El reparto original de la obra The Black Crook: Década de 1860



Fuente. *El ladrón negro*. (imagen). Recuperado de (<http://www.musicals101.com/1860to79.htm>)

La característica que podemos tomar que hace de *The Black Crook* un posible modelo para el teatro musical moderno es su alternancia entre canciones, danza en convergencia con el drama y la utilización de efectos especiales. *Black Crook* (1866) de Thomas Baker es considerada por muchos como la primera obra con propiedades del formato del teatro musical actual. Sus melodías fueron mayormente adaptaciones de obras de Fausto, pero también cuenta con melodías originales como *You Naughty Naughty Man*. Esta obra, sin duda, marcó un antes y un después por el gran éxito que tuvo y su gran producción. Kenrick (1996).

Si bien el Vodeville, Music Hall, Minstrel y teatro de variedades hacen parte de los antecedentes del teatro musical, estos no contaron con un formato o estructura que le diera al musical las bases para su creación, sino más bien podemos considerar que eran shows que mezclaban canciones, números de baile y otros espectáculos sin tener realmente una trama bien formada con relación narrativa entre ellas, pero si podemos decir que estos le aportaron ciertas características, que más adelante harían parte de un libreto definido que le daría la forma al género y que se mantendría hasta la fecha.

Show Boat (1927)

Jerome Kern y Oscar Hammerstein II

Esta obra de dos actos daría al género una base definitiva a la estructura y conformación del teatro musical. En *Show Boat* vemos una integración con intención narrativa de la música y el drama, con personajes que parecen reales, diferente de la ópera seria, porque se busca mostrar las

preocupaciones humanas en formas muy románticas que se convierten en el corazón del argumento dramático. Además, como anotamos anteriormente, en el Minstrel a los afroamericanos ya no se les incluye desde una forma bufa, sino se muestra su difícil situación en formas comprensivas y empáticas.

Ilustración 8. Poster de la versión cinematográfica de Show Boat 1951



Fuente. Show boat: el primer musical modern de Broadway. (imagen). Recuperado de ([https://musicadecomedia.wordpress.com/2013/08/14/show-boat-el-primer-musical-moderno-de-broadway/.](https://musicadecomedia.wordpress.com/2013/08/14/show-boat-el-primer-musical-moderno-de-broadway/))

La era dorada de Broadway: el nacimiento de los iconos (1940-1960)

Más adelante con la obra *Oklahoma* (1943) del compositor estadounidense Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, se formaría en completa unión el libreto y la canción con temas dramáticos que eran contados por medio de la música, dialogo, escenografía y danza. La coreografía se consolidaría como parte de la narrativa del musical, donde los números de baile eran parte de la línea narrativa en la historia, logrando que la danza no solo fuera parte de estética de la obra, sino que además logra ser parte del hilo en la trama.

Año 1960

Los anteriores musicales consolidarían la estructura del libreto para los musicales modernos, surgiendo al mismo tiempo la popular era dorada de Broadway, dando luz a musicales clásicos como *La Novicia Rebelde* (1965) de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, *West Side Story* (1961) de Leonard Bern, Jerome Robbins y Robert Wise y otro muy popular que podemos mencionar seria *My Fair Lady* (1956) de Frederick Loewe y Alan Lerner y *Cabaret* (1966) de John Kander y Fred Ebb, considerados íconos hasta hoy en día.

El musical *The Fantastick* (1960), fue estrenado en Broadway en el teatro Sullivan Street Theatre, donde se convirtió en el musical más largo de la historia. Por esta fecha también fue estrenada la Obra *I Do I do* (1966) de Tom Jones, que se convirtió en el primer musical donde había dos personajes principales.

Jerry Herman y Stephen Sondheim fueron unos de los compositores para el musical más destacados de los años sesenta. Sondheim escribió la obra *A funny Thing happened on the Way To The Forum* (1962), musical basado en las obras de Plautus de Burt Shevelove y Larry Gerlbet. Sondheim aportó al musical una trama más turbia y oscura, dejando un poco de lado el romanticismo de los musicales anteriores, varias de sus obras contaban historias tocando los aspectos más sórdidos de la vida humana.

El Rock se utilizaría en muchos musicales de Broadway, comenzando con *Hair* (1967) de Galt MacDermon, que presentaba no solo música rock, sino además desnudos y opiniones controvertidas sobre la Guerra de Vietnam, las interrelaciones raciales y otros temas sociales que no habían sido abarcados en el teatro musical hasta ese entonces. Estos temas aludían a una problemática social real y vigente de la época donde los jóvenes estadounidenses y del mundo eran enviados a la guerra, y donde el racismo y homofobia eran brutales en una sociedad muy estigmatizada.

Abordaje de temas sociales desde el teatro musical:

En el transcurso al estreno de *Show Boat* y *Porgy And Bess*, vemos cómo se destaca la lucha por derechos civiles de los negros y las minorías. Compositores como Gershwin y Hammerstein II se interesaron en abordar estos temas sociales y lograr de alguna forma apoyar a estos grupos afechados por discriminación y el racismo de la época.

Obras como *Finian's Rainbow* (1968) de Francis Ford Coppola, finalizando la época dorada de Broadway, abarcó tópicos como el judaísmo. El teatro musical ha sido un género que en su mayor parte ha incentivado al reconocimiento de lo humano, por ende, a la crítica social promoviendo la igualdad y tolerancia, como lo es el mensaje que nos deja el icónico *The West Side History*, la crítica a la discriminación racial y promover la tolerancia y la empatía. Gran parte de la belleza y la esencia del musical nace de la exploración de temas sensibles tratando de mostrar la sensibilidad humana por medio de sus personajes y sus experiencias.

Año 1970: ¡El Rock conquista el musical!

En los años setenta el Rock fue el género que prosperó dentro de las producciones del musical con obras como *Two Gentleman of Verona* (1971) de Galt MacDermon y John Guare, *Jesus Christ Superstar* (1973) de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice y el musical *Godspell* (1970) de Stephen Schwartz y

John Michael Tebelak. Algunas obras tenían influencias de la ópera con tramas románticas y dramáticas, estas fueron conocidas como óperas rock.

Los musicales *Purlie* (1970) de Gary Geld y Peter Udell, *Dreamgirls* (1979) de Henry Krieger y Tom Eyen y *The Wiz* (1974) de William F. Brown fueron obras que integraron influencias afroamericanas a la escena de Broadway con melodías Jazz y Blues. Para el musical *Chicago* (1975) de John Kander y Fred Ebb y Bob Fosse vemos influencia del Vodevil, donde temas como el asesinato, los escándalos y medios de comunicación son parte de la trama. Kenrick (2008)

Los Mega musicales y gran presupuesto para creación artística 1980

En este año vemos la llegada de los megas musicales y las óperas pop, estos mega-musicales son obras de gran presupuesto que incluso incluyeron efectos especiales en sus presentaciones, como el famoso aterrizaje de un helicóptero en el musical *El fantasma de la ópera* (1986) de Andrew Lloyd Webber. P. Musical (s, f).

Los escritores de los llamados megas musicales más relevantes son Claude Michel Schönberg y Alain Boublil, responsables del musical *Les Misérables* (1980), que se ha convertido en un éxito musical universal. El compositor Ingles Andrew Lloyd Webber también nos dio una obra bastante exitosa, basada en la vida de la argentina Eva Perón y *Cats*, derivado de los poemas de T. Eliot. Kenrick (2008).

Año 1990:

Estigmas, sexualidad y sociedad, contexto desde el teatro musical y sus obras

En Los años noventa surgió una nueva generación de compositores teatrales, entre ellos Jason Robert Brown y Michael John LaChiusa, quien comenzó con las producciones fuera de Broadway. Además, esta obra marcó un punto de inflexión en Broadway por tratar temas como homosexualidad y el VIH. Asimismo, vemos musicales nuevos como *Rent* (1994) que cuenta con una gran influencia del rock convirtiéndose en una propuesta de teatro musical nueva y prospera.

Las grandes compañías musicales como Disney Theatrical Productions realizaron varias adaptaciones de sus producciones animadas para el teatro musical, estas obras fueron *La Bella y la bestia* (1994) de Linda Woolverton, Alan Menken y Tim Rice, *El rey León* (1997) de Julie Taymor, Elton John, Hans Zimmer, Tim Rice.

Año 2000 y actualidad

Gracias a su éxito el musical ha sido un género muy explotado comercialmente y como un género que busca empatizar en cada generación, sus productoras buscan el incluir siempre las vanguardias artísticas y sociales de cada época a sus obras, creando nuevo material creativo. Obras como *The Light in the Piazza* (2003) de Adam Guettel y Craig Lucas, *Urinetown* (2001) de Greg Kotis y Mark Hollmann. En el

año 2015 el musical *Hamilton* de Lin-Manuel Miranda se convirtió en todo un éxito incluyendo al género Hip Hop al musical, ganando un Pulitzer por obra teatral.

Aunque una gran variedad de obras es presentada en esta época la mayoría de las producciones son adaptaciones de musicales clásicos como *West Side Story*, *Gypsy* o *Pacific*. Esta inclinación también es desarrollada desde el cine que también ha sido adaptado al teatro musical con obras como *Shrek*, *Hairspray*, y *Legally Blonde*. Kenrick (2018)

FORMA Y ESTRUCTURA DEL TEATRO MUSICAL MODERNO

De acuerdo con Castellanos (2018), la composición, estructura y forma del teatro musical como la conocemos hoy en día, fue establecida desde la obra *Show Boat* (1927) de Oscar Hammerstein II y Jerome Kern. Hammerstein II es considerado como el compositor que consolidó la forma de este género con sus primeras obras. Dichas obras consolidan una forma con un contenido más estructurado que hasta la fecha se ha mantenido sin muchos cambios y modificaciones. A casi un siglo, el teatro musical ha mantenido su estructura, aunque presentando distintas temáticas.

Así mismo, el autor establece que el musical es ejecutado desde una forma narrativa que se ha mantenido por años. Su formato tradicional ha sido producido, ejecutado y repetido desde su creación, y por ende se considera que es la estructura más efectiva para lograr transmitir y reconocer su esencia artística, que sigue la narrativa del cuento clásico con el discurso del héroe. Esta estructura se desarrolla en *Show Boat* (1927) y es perfeccionada en la obra *Oklahoma* (1943).

Castellanos (2018) “el formato del musical integrado caracteriza al género y lo define, pues se ha vuelto requisito dicha estructura para poder tener una comedia musical (como se les llama a los productos del género). Así mismo esta estructura es la base de la comunicación y la significación del tema” (p. 2).

Continuando, Castellanos apunta que la primera característica que define la forma del teatro musical y que lo diferencia del teatro de carácter, es el papel que juega la música dentro del género, pues la música en este arte es el principal elemento narrativo que lo conforma, diferente del teatro de carácter donde la música puede ser solo parte de la estética de la obra o un refuerzo narrativo. Dentro del estilo narrativo, podemos definirlo como un género con bastantes matices de surrealismo y fantasía, pues en el musical los personajes cantan injustificadamente quebrando las formas realistas del tradicional arte dramático. En este género musical, la música sí es justificada dentro de la narrativa de la obra y sus historias van desde lo extraño, increíble o absurdo, lejos de la realidad que vive el espectador, características que hacen este género tan interesante y original.

Así mismo, la melodía cobra una forma de comunicación más profunda y dramática, aportando significación a cada momento de la obra. Ésta además le da forma al género donde a través del canto es narrada una historia. A través de la música el género construye su lenguaje, reglas y elementos que lo conforman. Los números del teatro musical son la base de la construcción del musical y los momentos hablados o los no- musicales conocidos como pasajes, son momentos de transición que ligan una aria con la otra. La música en el género además tiene un papel instructivo, pues define las formas dentro de las temáticas en cada musical. Esta ayuda al espectador a entender las convenciones y formas de cada obra y su mundo. Por esta razón la música tiene una intención de efecto acumulativo para el musical, logrando que por medio de las repeticiones de ciertos contenidos el público sea capaz de realizar exposiciones selectivas y diversas de la obra que se le presenta. Castellanos (2018) nos dice “la exposición repetitiva a un contenido produce la asimilación cognoscitiva, para después la formación de actitudes y finalmente la ejecución de conductas.” (p.4)

Así, en el musical algunas melodías son repetidas constantemente, el espectador las oye una y otra vez, esto ayuda a su asimilación cognoscitiva que es donde el sujeto transforma la realidad externa y la adecua a la suya y con esto a relacionar melodías con un personaje o una situación específica dentro de la obra. En el musical podemos decir que se no cuenta con una audiencia activa ya que la música no es un significativo arbitrario, por ende, Castellanos concluye que el espectador no le atribuye un significado por racionamiento personal si no que este asimila el significado que se construye dentro y por medio de la narrativa.

Dentro de la estructura del musical la historia es narrada a través de los números y de acuerdo a la ubicación temporal de cada uno de ellos en la obra, estableciendo su temática dramática y literaria. El musical está definido desde las bases comunes de los demás géneros literarios, estas bases son la exposición y la resolución. Esto quiere decir que dentro de la narrativa veremos un problema o conflicto presentado que se buscará resolver o cerrar más adelante. Por ende, el exponer y resolver un problema nos definen el tipo de números y su intención narrativa que se conocen en el teatro musical. Existen 7 tipos de números que definen la estructura del musical estos son: **1 Número de apertura:** Este número es el primero presentado en el musical. El número de apertura expone y no expone, porque si bien presenta cierta información, es más un tipo de explicación del panorama sin entrar en detalles más específicos, como lo hacen los números expositores que veremos a continuación. Aun así, el número de apertura nos da las bases para la comprensión inicial del mundo que veremos y su desarrollo.

2 Números expositores: Estos números son los que encontramos casi siempre en mayor cantidad dentro del musical. Su intención dentro de la trama es darle un sostén a la estructura narrativa. Asimismo, el número expositor busca expresar las emociones e ideas de los personajes y narra los eventos más importantes de la historia. Los números expositores los encontramos principalmente en el primer acto del musical, pero en ocasiones también podemos ver números expositores en el segundo acto si es necesario presentar un nuevo personaje o exponer una nueva información. Otra característica importante que define a este número, es que siempre se presentan de manera interrogativa los temas ej. * ¿Qué se debe hacer? *, ¿Quién soy yo?, * ¿Que deseo- Que necesito? o ¿Que habilidades tengo?, este tipo de información es lo que nos presenta el número expositor, dándonos uno o dos temas cruciales para continuar con el desarrollo de la premisa. El tercer tipo de número es el **3 Número resolutor:** Estos números básicos del musical son aquellos que resuelven un problema. Contrario a los números expositores, los números resolutores definen una pauta en el cierre de un conflicto de la historia o de un personaje. Estos números se ubican generalmente desde el segundo acto del musical y distinto al número expositor, en este número se plantean los hechos de forma afirmativa y no se cuestiona la trama ej. * Lo

que se hizo*, * Lo que aprendí*, * En que se convirtió el personaje* o * Lo que se logró al final*. **4 número productor:** El número productor es aquel número que puede exponer y resolver a la vez. Esta contradicción funciona muy bien a nivel práctico dentro del musical. Este número se ubica principalmente terminando el primer acto o comenzando el segundo y una de sus características más importantes, es que podemos identificarlo como el número de mayor clímax dramático, producción y energía. Además, en este número veremos a la mayoría de los personajes juntos en el show. Asimismo, el número productor es muy importante a nivel estructural del musical porque marca la división entre el primer y segundo acto. Como mencioné anteriormente expone y resuelve, ya que puede exponer asuntos que hagan falta presentar y a la vez que se resuelven algunos conflictos. **4 número parche:** Son aquellos números que no exponen ni resuelven. La función de estos números es relejar el clímax dramático. Generalmente el número parche es presentado desde una forma cómica que no se ancla a la narrativa. Por ende, este número puede ser prescindible y no todos los musicales cuentan con ellos. **5 Número reprise:** El número reprise en un número preexistente en el musical, ya que es una repetición de una melodía ya presentada anteriormente. Puede tener la función de exponer y resolver a la vez por lo tanto podemos encontrarlo tanto en el primer acto como en el segundo. La característica destacable del número reprise es su intención de darle al espectador un giro emocional sin centrarse en la narrativa, pues lo más importante es su efecto emocional en la audiencia. El reprise dentro del musical además es una versión completa de uno de los números y puede presentar modificaciones melódicas, distinto carácter emocional o incluso ser interpretado por un personaje distinto. Concluyendo tenemos el último número que define la estructura del musical y este es **7 Número final:** Este número resuelve, pero no a la vez porque es el número que finaliza la obra teatral. Este suele finalizar en una obra cantada. Dentro de su estructura juega el mismo papel del número de apertura, pero respondiendo a la pregunta final de la historia y surgiendo en una nueva apertura a otra historia de los personajes. Castellanos (2013).

Basada en el análisis estructural desarrollado por Castellanos a partir de la semiótica, haré el análisis de cada musical que hace parte del repertorio señalado para mi proyecto de grado.

ELEMENTOS ACTORALES Y CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES PARA LA CREACIÓN DRAMÁTICA

Para la construcción y representación dramática de mis personajes en general, estaré basándome en algunas de las características del teatro épico de Bertolt Brecht, ya que Brecht con su teatro épico aporta varias características a la construcción teatral en la narrativa del teatro musical que también quiero adoptar en la estructura de mi propuesta artística.

Una de las características del teatro épico que se relacionan con la narrativa del musical es la propuesta que Brecht planteó para sus obras y esto es que inicialmente la narración pueda partir desde una descripción que se define también como una exposición de los hechos, diferente del teatro de carácter donde inicialmente el personaje no tiene una relación directamente en la obra, pero en el teatro épico de Brecht el personaje puede presentarse inicialmente rompiendo la ilusión para comunicarse directamente con el espectador y así dar un panorama de los hechos y contexto de la obra, como se hace precisamente en la narrativa del musical moderno.

Camacho menciona que, si bien en el teatro épico no se siguen las estructuras del cuento clásico, porque este desea que el espectador no se identifique directamente con los personajes, Brecht en sus obras buscó desarrollar una relación entre la música el personaje y la narrativa. Por ende, la música daba distintos criterios a lo que se quería contar. Del teatro épico no todas sus características se pueden relacionar al teatro musical y su ejecución dramática, pero si se pueden tomar características teatrales que al fusionarlas puedan crear una obra que cautive y le interese al espectador. Camacho (2010)

Características del teatro épico

Distanciamiento

Narración

El Gestus

Características del musical

Los personajes arquetípicos

El estilo musical

La danza

A continuación, definiré las características básicas del teatro épico

La narración

Su estilo narrativo se ajusta muy bien al teatro musical, donde la narrativa es un órgano fundamental en sus obras. Además, esta técnica unifica los elementos principales del teatro que son el público, los intérpretes, la puesta en escena, forma, contenido de la obra y el enfoque central de este trabajo la música. Brecht propone desde su técnica una mayor realidad a la actuación y escena. En el libro Escritos sobre teatro (2004-2010) Brecht nos dice: “La ilusión del teatro debe ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como tal ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el arte” (p, 84). En conversación con la docente Adriana Mejía actriz especializada en investigación escénica, encuentro relación con la realidad planteada por Brecht que puedo exponer en mi propuesta artística. La docente Adriana menciona que dentro mi representación en todo momento debo mantener una línea narrativa, activa y real con conciencia de cada personaje y mi ser en escena. Dado que mi representación es presentada en un escenario, la situación y lo que ocurre allí es efímero, que yo, Stephannie Asprilla soy la cantante que se encuentra ahí, pero desde mi ser artístico estoy representando unos personajes y tomando ciertos rasgos de estos.

El Gestus:

El *gestus* planteado por Brecht es una técnica teatral que definirá la transición e identificación de cada personaje que representaré. El *gestus* son las características únicas o la esencia de un personaje, que lo hace diferente a los demás, puede ser una actitud un movimiento o una forma de expresarse.

Elementos dancísticos:

Para el desarrollo general de mis coreografías trabajé con Laura Donando Coaching en interpretación de teatro musical, coreografía y standing. Con su ayuda logre definir conceptos básicos del estilo de danza en el teatro musical, así como creación coreográfica y desarrollo escénico e interpretativo de mis personajes.

Trabajamos con el llamado Theater Jazz o Broadway Jazz, que se caracteriza por integrar jazz, ballet y estilos de danza contemporáneos con el teatro musical.

Los coreógrafos más importantes en desarrollarla fueron Boss Fosse, Gillian Lynne, Michael Bennet, Jerome Robbins entre otros. (De Pedro, 2020). El Jazz dance al ser estilo que combina varias danzas, permite al bailarín realizar movimientos inusuales que derivan del entorno y personificación de los personajes. Este estilo también se caracteriza por trabajar con varios elementos en escena como lo son bastones, sombreros, guantes, tacones, sillas entre otros que ayudan al bailarín a realizar gran variedad movimientos y expresiones que no se han desarrollado en la danza o el teatro convencional. (De Pedro, 2020).

Gran parte de mis coreografías resaltan el estilo dancístico de Bob Fosse, por eso quiero exponer aquellas características de su estilo, que la docente Laura me ayudo a trabajar y por ende aplicar para la construcción de las coreografías.

Bob Fosse fue un bailarín, coreógrafo, director de cine musical y teatro musical, considerado como uno de los directores más importantes de teatro musical de la historia. Su danza es influenciada por el jazz dance, burlesque, vodeville, ballet clásico entre otros. Además, su estilo es conocido por presentar personajes no muy pintorescos y es común ver una estética densa igual que sus personajes (Hefler, 2020). Por ejemplo, Chicago de Fosse nos presenta unos personajes rodeados de un denso ambiente, a veces absortos de la realidad y Roxie se sitúa muy bien dentro de estas características. Para lograr la coreografía de Roxie existen varios elementos que tomamos del estilo de Fosse y estos son los movimientos exagerados o el **cruce de tobillos**, esta pose la aplicamos en la primera parte de la coreografía en donde los tobillos están cruzados y hacia dentro. Fosse tiende a mostrar **poses encorvadas**, características estilísticas que también se aplican dentro de la danza en Roxie. Dentro de la corporalidad de danza es común ver gestos muy **sensuales**, esto él lo toma de influencias como el Vodevil y el Burlesque. Fosse busca expresar la sensualidad sin miedo, pero también busca unir con esta gran **comicidad gestual y corporal**. Todos estos elementos son reflejados en Roxie y Morning person, buscando conformar una coreografía muy dramática pero gestual y expresiva. Dentro de su estilo Fosse añade **movimientos y golpes de cadera**, pasos que tanto en Roxie y Move serán reflejados.

Si vemos obras como Sweet Charity o Cabaret nos damos cuenta que otro de sus pasos característicos es el **movimiento de hombros**, que también quisimos incluirlos en ciertos momentos en cada uno de mis números de danza. El estilo de danza de Fosse se creó por su dificultad de realizar ciertas posiciones técnicas, él tomó influencias de varios estilos y creó un vocabulario nuevo que enriqueció la danza (Hefler, 2020). Mis coreografías toman estos elementos y será común que vean el cruce de tobillos, golpes de cadera, el balanceo de los hombros, posturas inclinadas, sensibilidad cómica o balanceo de espalda.

Como ya lo mencioné en el Jazz Theater se tiende hacer uso de elementos que ayudan a la narrativa dancística y teatral en la puesta en escena, se hace uso de elementos como sillas y bastones

como lo vemos en Cabaret con el número Mein Herr, donde Liza Minnelli realiza su performance con una silla muy al estilo común del Cabaret. En Roxie, There She Goes y Morning person también haré uso de una silla y de una mesa, según las características de Fosse, en las que el cuerpo realiza varias elongaciones como apertura de piernas y cruce de ellas. También haré uso de un bastón para Morning person y Move.

Gran parte de relacionar el estilo dancístico de Bob Fosse a mi performance se apoya en su gran aportación artística al género del musical, pero más que nada para mí su estética representa gran libertad corporal, originalidad y comicidad que llevan al artista a generar introspección, creatividad y mucha expresividad. *The Aloof* de Fosse por ejemplo, es una coreografía que me permitió explorar movimientos que consideré muy propios y lo digo así porque dentro de mi estilo de danza personal lo encuentro muy similar al estilo de Fosse al de Michael Jackson y reflexionando esto puede ser en gran parte porque mi referente dancístico principal es Michael que si observamos tiene ciertas similitudes al estilo de Fosse, por ejemplo el Moon Walk de Michael fue inspirado en la coreografía de Fosse el principito de 1974. Gran influencia de Fosse se refleja en la danza de artistas que siempre he admirado y por eso siento su estilo tan cercano y familiar.

Para la coreografía de *Cats* estaré tomando parte del estilo de Gillian Lynne para la construcción de la coreografía. Gillian Lynne fue una bailarina, coreógrafa y directora de teatro musical inglesa, conocida por crear las coreografías icónicas de *Cats* y *The Phantom Of the Opera*. Su estilo incluye jazz dance y ballet clásico. Ya que me estaré basando en la coreografía original de *Cats* de 1983 me gustaría mencionar el por qué de esta selección y una breve reflexión de la danza en *Macavity*. Personalmente el resultado artístico concebido en esta coreografía me encanta, porque tiene una jugabilidad corporal muy original y práctica. Algunos de sus movimientos simulan claramente cierta corporalidad real felina que Lynne construyó y mezcló muy bien con la danza. Gillian Lynne (2018) en una entrevista para la ABC contó que como regalo de bodas recibió una pareja de gatos y ella afirmó: “Cuando comence a trabajar en el musical, ya conocía muy bien las costumbres de los gatos y sus movimientos. Me fijé mucho en ellos. Y si miras bien sus cuerpos no tienen prácticamente límites a la hora de moverse” (Pg 1).

Para mí esta coreografía al estilo Jazz expresa mucha sensualidad de forma muy sutil y cómica que como parte del género busca darle caracterización a cada personaje. Es una coreografía para mí muy interesante además porque refleja una experiencia distinta en muchas formas y contrasta muy bien con el estilo de Fosse.

CAPITULO 2. SEÑALAMIENTO

SELECCIÓN DE REPERTORIO

Para la elección del repertorio se escogieron trece números de obras del teatro musical y para la selección de dichas obras se tuvo en cuenta que estos números contaran con mis intereses principales, que responden al manejo y la interpretación del canto, la danza y el teatro en escena.

Para elegir los números que representaré, se tuvo en cuenta con la maestra de canto Nury Contreras el repertorio de teatro musical que ya se había trabajado a lo largo de mi carrera, en la materia de canto. Estas obras fueron *Memory* del musical *Cats* (1982), *Summertime* (1935) del musical *Porgy & Bess*, *The Lonely Goatherd* y *The sounds of music* (1965) del musical *The sounds of music*.

Por otra parte, en la búsqueda de información para desarrollar mis objetivos y el enfoque de mi recital y trabajo de investigación, inicialmente no tenía conocimientos amplios y suficientes sobre teatro musical y números específicos que incluyeran canto y baile. Así que por medio de la docente Claudia Mejía, responsable de guiarme en el desarrollo de este trabajo, logré contactarme con el director musical de Misi producciones el maestro Leonardo Palacios, con quien afortunadamente se logró organizar una reunión que contó con la asistencia de mi docente de canto Nury Contreras, el docente Leonardo logró orientarme acerca de la viabilidad de esta propuesta, empezando por la adquisición de material bibliográfico. El maestro Leonardo en esa reunión además nos aconsejó sobre la forma y métodos para desarrollar este proyecto, empezando por el acondicionamiento físico que se requiere para cumplir con mis objetivos. Así mismo, nos sugirió algunos musicales que él vio convenientes teniendo en cuenta mi registro vocal y la propuesta que busco desarrollar involucrando danza y drama. Estos musicales sugeridos fueron: *Carabert*, *Shrek the musical*, y *The Pajama game*.

Así que realicé la búsqueda de estas obras encontrándome con números que llamaron mi atención por ser musical y vocalmente muy atractivos y por contar con interpretación y coreografías cautivadoras. Estos números presentan exigencias físicas y coreográficas, que se ajustan a mi rango vocal y de movimiento.

Teniendo en cuenta los registros vocales de los números con relación a mi registro que es de Soprano lírica, con una extensión que abarca desde un E3 a D6, se escogieron distintos números que abarcan distintos registros, mecánicas de canto, interpretaciones y estilos.

Planteado lo anterior, el repertorio para mi propuesta se configura de la siguiente manera:

Table 1. Repertorio

1. The Sound Of Music del musical The Sound Of Music (1959)
2. Summertime del musical Porgy & Bess (1935)
3. The Lonely Goatherd del musical The Sound Of Music (1959)
4. I dreamed a dream del musical Les Misérables (1980)
5. Roxie del musical Chicago (1975)
6. Move del musical Dreamgirls (1981)

7. Morning person del musical Shrek The Musical (2008)
8. Macavity The Mystery Cat del musical Cats (1983)
9. Shallow de la película musical A Star is born (2018)
10. Memory del musical Cats (1983)
11. What a feeling de la película (1983)
12. Never Enough de la película musical The Greatest Showman (2017)
13. There she goes del musical Fame (1988)

EL CANTO EN EL TEATRO MUSICAL: TÉCNICA DEL BELTING, VOZ MIXTA Y LEGIT

Gracias a los cambios que han constituido el constante desarrollo del teatro musical y teniendo en cuenta las necesidades artísticas para su máxima expresión, se han generado unos requisitos artísticos y técnicos para los cantantes que tienen una relación con este género musical-teatral. Estos son el descubrimiento y mejora de nuevas técnicas y habilidades para determinadas voces o distintos colores de voz, en conjunción con la interpretación de las emociones y estados de ánimo de los personajes (D, 1931). Siendo el teatro musical un género relativamente nuevo, derivado de influencias de la ópera y músicas populares a inicios del siglo XX, los cantantes para este género inicial y actualmente recibían formación de técnica vocal clásica. (Osburne C, 1979). Era de este modo, porque las cualidades vocales contemporáneas eran muy poco conocidas y no muy atractivas por los posibles riesgos para la salud de la voz. Sin embargo, por la popularidad y prevalencia de géneros como el rock y el pop, condujo a profesores y cantantes a desarrollar técnicas que lograran satisfacer el estilo del canto para estos géneros, en su momento.

Jo Estill, cantante, especialista en canto e investigadora de la voz, con otros investigadores en su libro *Observations about the quality called belting* (1980), argumentan que el belting y la mix voice, son técnicas vocales contemporáneas que son válidas y no son perjudiciales para la salud de la voz del cantante. Además, *la Research into Contemporary Classical Music* (2004) indica: "More recently, Research into Contemporary Classic Music (CCM) has grown significantly differentiating contemporary and classical modes of vocal production". Bourne T. Kenny D. (2015).

En el teatro musical contemporáneo es manejada una amplia gama de géneros e influencias musicales que va desde lo clásico a lo contemporáneo y se espera que los cantantes que tengan relación con este género, cuenten con un dominio vocal extenso en todos los estilos. Las técnicas Belting y mix voice o voz mixta, son modos de producción vocal comunes en el canto para el teatro musical y son además el entrenamiento a seguir adecuado para cumplir con el rendimiento vocal.

Como muchos cantantes y pedagogos de la voz, el cuidado y la salud de esta priman por medio del uso de la técnica, por eso los riesgos inherentes que puedan llegar a perjudicarla son estudiados. Para los estilos Belt o belting en el teatro musical, se está en la búsqueda de más información en cuanto a las posibilidades que logren que los cantantes aprendan de manera eficiente y segura, para un nivel profesional en el canto.

CUALIDADES VOCALES DEL CANTO EN EL TEATRO MUSICAL

Bourne T. (2015) “Las cualidades vocales en el teatro musical se describen como Belting, Legit y mix voice, esto es establecido por profesores, cantantes, agentes de casting y directores musicales de este género” (p.1). El sonido del Belting es producido generalmente en el repertorio contemporáneo, y dentro del contexto del teatro musical. Se asocia esta técnica a cantantes como Ethel Merman, Celeste Holm y más adelante por Liza Minelli y Patti Lupone.

El **Belt** comúnmente es requerido en audiciones para Broadway y es descrito como brillante “ringy”, fuerte, hacia adelante, emitido como un discurso y proyectando como un grito. Pero otros expertos han sugerido que el belt no necesita ser ruidoso o con cualidades de un grito. Según los expertos Miles B and Hollen H (1990) afirman en su libro *Whiter Belting?* que: “la nasalidad es una cualidad importante para el belting y esta no cuenta con vibrato” (p 34). Pero por el contrario la profesora y experta de la voz LeBorge et al (2010), nos dice en su libro *Perceptual findings on the Broadway belt voice* “En un contexto profesional, la nasalidad es opcional y el vibrato puede mejorar la belleza de la percepción de la voz” (p.33).

Algunos profesores sugieren que hay un número de diferentes tipos de belt, en lugar de uno solo homogéneo. La calidad de producción del belt se caracteriza por una relativamente alta y adelantada posición de la lengua, una faringe más constreñida y una posición laríngea más alta, así como forma de boca más abierta, comparada con una producción vocal clásica. (Bourne T. 2015)

Algunos cantantes son capaces de producir el sonido del belt, a un nivel de volumen más bajo, donde la faringe se encuentra en una posición más ancha Acústicamente el belt muestra mayor fuerza en las frecuencias superiores del espectro del sonido, una alta frecuencia del primer formante F1. Los formantes son bandas de frecuencia donde es concentrada la mayor parte de energía sonora de un sonido. Comparando la técnica del canto clásico con la técnica del belt, estudios han sugerido que el belt cuenta con cocientes más cerrados y además tiene una mayor presión subglótica, incluso en cantantes adolescentes. (H K Schutte, 1993)

Table 2. Descripción del Belting

Peso	sonido pesado, esforzado, extenuante, grueso, más agudo, menos bajo, vocales finas, energizante, pecho.
------	---

Volumen	Intensidad con apoyo abdominal, sonido pleno, energizante y fuerte, mucha energía y presencia, agresivo y alto nivel de energía física.
Color	Metálico, twangy, nervioso, sonido recto, cortante, brillante, ringy.
Línea	Cualidad del habla, llamando gritando, hablado fuerte, grito abierto, conversacional, uso del músculo tiro aritenoides que relaciona todo el mecanismo del habla y tiene cualidad de grito.
Espacio	Apretado, Abierto, soporte libre, conectado, Abierto y lleno, espacio de colocación estrecho.
Actitud emocional	Actitud apasionada, Efusión, impulsado emocionalmente, excitación, laringe alta como una queja, quejumbroso, molesto, laringe baja: sexy, romántico y maduro.
Estética	No fea

Fuente: *Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of experts pedagogues*

Nota: Descripción de las cualidades sonoras del Belting

A continuación, mostrare uno de los ejercicios desarrollados para realizar una técnica del Belting adecuada, de acuerdo con ejercicios planteados en Observations about the quality called belting (1980):

<https://youtu.be/7ZN3hX0GQzE>

El termino **Legit** es una abreviatura de la palabra legítmate, que en español traduce legítima y posiblemente se refiere a la percepción que se tiene de esta palabra relacionándola al canto, como un sonido que es más correcto que el belt. Hay una investigación publicada de la *American Academy of teachers of Singing* en apoyo de *Contemporary Comercial Music* (2008), realizada por expertos, que nos indican que “el sonido del legit es producido en el registro de voz de cabeza femenina, utilizando back vowels, que en español las conocemos como vocales posteriores” (p.1-4), que son las vocales (A.O.U). Estas vocales son aquellas en donde en el punto más alto de la lengua relativamente se coloca hacia atrás en la boca, sin llegar a crear una obstrucción, porque se convertiría en una consonante. Estas vocales también son descritas como vocales oscuras, porque así las percibimos, más oscuras comparadas con las vocales superiores.

A continuación, realizaré un ejemplo de la técnica del Legit:

<https://youtu.be/3iGoa2BYIFE>

El sonido del **Mix o voz mixta** ha sido comparado con el belt y el canto clásico. En los estudios de Sundberg et al (1993), *Comparisons of pharynx, source, format and pressure characteristics in operatic and musical theatre*, se hizo un análisis realizado en una cantante, donde se encontró que la voz mixta es producida

con grandes niveles de energía en las frecuencias superiores del espectro del sonido, frecuencia inicial F1 y F2 siendo muy similares a las del belt.

En los niveles de presión (SPL), que es medida de la intensidad del sonido y la presión subglotal, que es la presión de aire sobre los pliegues vocales, las medidas fueron registradas en valores moderados en esta cantante, y estuvieron más cercanas al estilo del canto operístico. En cuanto a la utilización de voz mixta en mi experiencia, suelo utilizar esta técnica en mi registro de voz medio que va desde un C4 hasta un G5, esto sucede en el registro medio, porque en ese paso necesito producir en mí el cambio de mecánica vocal, ya sea si voy ascendiendo o descendiendo en las notas. Realizo este cambio utilizando una posición como mi docente le llama: posición de bostezo en voz de cabeza, donde yo la percibo también como una posición que realizamos cuando sollozamos o lloramos, esta colocación me permite realizar este cambio que va determinando la posición de los pliegues, vocales que se estiran si se produce una nota más aguda o se encogen en las notas más graves. Adicionalmente, esta posición me ayuda a mantener control de la laringe y evita la tensión producida por el cambio de mecánica en que la voz es producida, ayudando a que los procesos de estiramiento vocal y cierre de las cuerdas sea más orgánico y relejado, para no realizar los cambios de estas mecánicas de manera brusca, impuesta o golpeada, también teniendo en cuenta que no debe haber escape de aire que puede llegar a producir lesiones en nuestras cuerdas.

La experta en la voz Jeannette LoVetri en su investigación *Preliminary study of the ability of trained singers to control the intrinsic and extrinsic laryngeal musculature* (1999), comparó las gestos laríngeos y faríngeos en siete cantantes, donde se les solicitó que realizaran voz de cabeza y belting y juntaran sus cualidades de mecánica vocal. Como resultado, en dos cantantes la posición de la laringe no cambió, pero para cuatro de las cantantes la laringe bajó para belt. En esta investigación se encontró que la altura faríngea para la mecanización de la voz mixta se encuentra a la misma altura que el registro de voz de cabeza.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL REPERTORIO

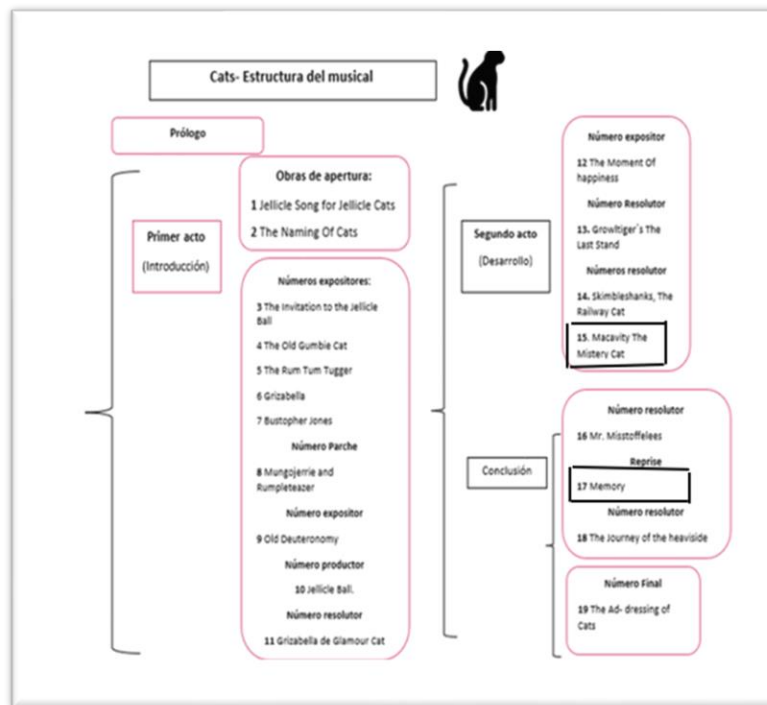
CATS THE MUSICAL (1982)

Andrew Lloyd Webber y Tim Rice

En el transcurso del siglo XX la reproducción de obras de teatro musical era dominada por Broadway en los Estados Unidos. Sus obras eran reproducidas a nivel mundial, dominando incluso la escena musical británica, pero los ingleses Andrew Lloyd Webber y Tim Rice también captarían toda la atención mundial en los años setenta y los años siguientes con la creación del famosísimo Jesucristo Superestrella (1970), musical que lanzaría su carrera al estrellato y con él, una serie de obras que terminarían convirtiéndose en iconos del género. Evita (1978) por ejemplo es una de sus más famosas obras. Webber y Rice se convirtieron en los compositores ingleses más reconocidos de teatro musical. Para la creación del Cats Andrew Lloyd Webber se inspiró en los poemas de T.S Eliot del libro *El libro de los gatos prácticos de Old Possum* (1930), de estos poemas además extrajo varios de sus personajes gatunos. El libreto fue construido junto a Trevor Nunn y finalmente la creación de la trama culminó en una historia de una ceremonia nocturna en la que un gato podría renacer en la próxima de sus nueve vidas y este momento de renacimiento sería el clímax visual, artístico y emocional de la historia gatuna. Como audiencia Cats nos permite admirar y comprender los rituales místicos de la tribu gato en la historia de estos felinos. TodoMusicales (s, f)

La trama del musical se desenvuelve en un basurero a las afueras de la ciudad ficticia Brobdingnagian, donde habitan los gatos Jellicle. Ellos se reunirán en este basurero pues en esa noche se llevará a cabo el festival Jellicle, donde se decide cuál gato será escogido para renacer en una nueva vida.

Ilustración 9. Estructura del musical Cats



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

Macavity The Mystery Cat

Macavity The Mystery Cat número quince dentro del musical. Esta canción es un sensual Blues. Este número es lo personal decidí escogerlo porque mantiene una forma de equilibrio sutil entre el canto y la danza, la ejecución de la danza requiere cierta dificultad, pero la energía es más controlada ejecutando movimientos sutiles que van acorde a la sensualidad y velocidad de la pieza.

Letra de la canción:

<i>Idioma original</i>	<i>Traducción</i>
<i>Macavity's a mystery cat</i>	<i>Macavity es un gato misterioso</i>
<i>He's called the Hidden Paw</i>	<i>Se le llama Hidden Paw</i>
<i>For he's a master criminal who can defy the law</i>	<i>Porque es un maestro criminal que puede desafiar la ley</i>
<i>He's the bafflement of Scotland Yard</i>	<i>Es el desconcierto de Scotland Yard</i>
<i>The Flying Squad's despair</i>	<i>La desesperación del Flying Squad ¡</i>
<i>For when they reach the scene of crime Macavity's not there!</i>	<i>¡Para cuando lleguen a la escena del crimen, Macavity no estará allí!</i>
<i>Macavity, Macavity, there's no one like Macavity</i>	<i>Macavity, Macavity, no hay nadie como Macavity.</i>
<i>He's broken every human law</i>	<i>Ha quebrantado todas las leyes humanas.</i>
<i>He breaks the law of gravity</i>	<i>Rompe la ley de la gravedad.</i>
<i>His powers of levitation would make a fakir stare</i>	<i>Sus poderes de levitación harían una mirada de fakir.</i>
<i>And when you reach the scene of crime Macavity's not there!</i>	<i>¡Y cuando llegues a la escena del crimen, Macavity no está allí!</i>
<i>You may seek him in the basement</i>	<i>Puedes buscarlo en el sótano.</i>
<i>You may look up in the air</i>	<i>Puedes mirar hacia arriba. ¡</i>
<i>But I tell you once and once again</i>	<i>Pero te digo una y otra vez que</i>
<i>Macavity's not there!</i>	<i>Macavity no está allí!</i>
<i>Macavity's a ginger cat</i>	<i>De Macavity un gato de jengibre</i>
<i>He's very tall and thin</i>	<i>Es muy alto y delgado</i>
<i>You would know him if you saw him for his eyes are sunken in</i>	<i>Usted lo sabría si lo viera por sus ojos están hundidos en</i>
<i>His brow is deeply lined in thought</i>	<i>Su frente está profundas arrugas en el pensamiento</i>
<i>His head is highly domed</i>	<i>Su cabeza está muy abombado</i>
<i>His coat is dusty from neglect</i>	<i>Su pelaje es polvoriento de la negligencia</i>
<i>His whiskers are uncombed</i>	<i>Sus bigotes son despeinados</i>
<i>He sways his head from side to side</i>	<i>Se balancea la cabeza de lado a lado</i>
<i>With movements like a snake</i>	<i>Con movimientos como una serpiente</i>
<i>And when you think he's half-asleep</i>	<i>Y cuando piensas que está medio dormido</i>
<i>He's always wide awake!</i>	
<i>Macavity, Macavity, there's no one like Macavity</i>	
<i>For he's a fiend in feline shape</i>	
<i>A monster of depravity</i>	

<i>You may meet him in a by-street</i>	<i>¡Siempre está bien despierto!</i>
<i>You may see him in the square</i>	<i>Macavity, Macavity, no hay nadie como Macavity.</i>
<i>But when a crime's discovered then Macavity's not there!</i>	<i>Porque es un demonio en forma felina.</i>
<i>He's outwardly respectable</i>	<i>Un monstruo de depravación.</i>
<i>I know he cheats at cards</i>	<i>Puedes encontrarlo en una calle secundaria.</i>
<i>And his footprints are not found in any files of Scotland Yard's</i>	<i>Puedes verlo en la plaza.</i>
<i>And when the larder's looted</i>	<i>Pero cuando se descubre un crimen, ¡Macavity no está allí!</i>
<i>Or the jewel cases rifled</i>	<i>Es aparentemente respetable</i>
<i>Or when the milk is missing</i>	<i>. Sé que hace trampas a las cartas.</i>
<i>Or another Peke's been stifled</i>	<i>Y sus huellas no se encuentran en ningún archivo de Scotland Yard.</i>
<i>Or the greenhouse glass is broken and the trellis past repair</i>	<i>Y cuando la despensa es saqueada</i>
<i>There's the wonder of the thing</i>	<i>O los estuches de las joyas revueltos</i>
<i>Macavity's not there!</i>	<i>O cuando falta la leche</i>
<i>Macavity, Macavity, there's no one like Macavity</i>	<i>O otro Peke ha sido sofocado</i>
<i>There never was a cat of such deceitfulness and suavity</i>	<i>O el vidrio del invernadero se rompe y el enrejado no se repara ¡Ahí está la maravilla de que</i>
<i>He always has an alibi and one or two to spare</i>	<i>Macavity no esté allí!</i>
<i>Whatever time the deed took place, Macavity wasn't there!</i>	<i>Macavity, Macavity, no hay nadie como Macavity.</i>
<i>And they say that all the cats whose wicked deeds are widely known</i>	<i>Nunca hubo un gato de tal engaño y suavidad</i>
<i>(I might mention Mungojerrie, Rumpelteazer, Griddlebone)</i>	<i>. Siempre tiene una coartada y una o dos de sobra.</i>
<i>Are nothing more than agents for the cat who all the time</i>	<i>Cualquiera que sea el momento en que tuvo lugar la acción, ¡Macavity no estuvo allí!</i>
<i>Just controls the operations</i>	<i>Y dicen que todos los gatos cuyas malas acciones son ampliamente conocidas</i>
<i>The Napoleon of Crime!</i>	<i>(podría mencionar a Mungojerrie, Rumpelteazer, Griddlebone)</i>
<i>Macavity, Macavity, there's no one like Macavity</i>	<i>no son más que agentes del gato que todo el tiempo solo controla las operaciones ¡</i>
<i>He's a fiend in feline shape</i>	<i>¡El Napoleón del crimen!</i>
<i>A monster of depravity</i>	<i>Macavity, Macavity, no hay nadie como Macavity.</i>
<i>You may meet him in a by-street</i>	<i>Es un demonio en forma felina.</i>
<i>You may see him in the square</i>	<i>Un monstruo de depravación.</i>
<i>But when a crime's discovered then Macavity's not there!</i>	<i>Puedes encontrarlo en una calle secundaria.</i>
	<i>Puedes verlo en la plaza.</i>
	<i>Pero cuando se descubre un crimen, ¡Macavity no está allí!</i>

Letras de Trevon Nunn, Richard Stilgoe Y Ts Eliot

La letra de esta canción es una divertida descripción de un personaje, realizado por otros dos personajes del musical, que son Demeter y Bumbalurina. Ellas nos describen a Macavity y sus fechorías. El poeta Ts Eliot se basó en el personaje del profesor Moriarty de la serie de Sherlock Holmes de Arthur

Conan Doyle para el personaje de Macavity (Coloner, 2015), pues ambos personajes se nos describen como genios malvados del crimen que siempre logran eludir la ley. Los apodos de Macavity son: The Mystery Cat, The Hidden Paw, el desconcierto de Scotland Yard y Napoleon of crime. Este último es el apodo que Sherlock Holmes utilizaba para el profesor Moriarty. En la letra de la canción también se nos hace una descripción física de Macavity, basada en el villano de Sherlock Holmes en *La aventura del problema final* (1893), donde a Moriarty se le describe:

Es extremadamente alto y delgado, su frente se arquea hacia afuera en una curva blanca, y sus ojos están hundidos en su cabeza... sus hombros están redondeados por tanto estudio, y su rostro sobresale hacia adelante, y siempre está oscilando lentamente de lado a lado de una manera curiosamente reptil. *Conan, 1893 (pg. 6)*

Contexto de la canción, dentro del musical

Todas las escenas que involucran a Macavity en musical se dividen en dos secciones, la primera es cuando estas gatas interpretan el número Macavity de Mystery Cat y el segundo cuando acontece la lucha entre Macavity y los otros gatos, porque el villano acaba de raptar a Deuteronomy el viejo gato sabio. Finalizando el número 14 Skimbleshanks: The Railway Cat, todos los gatos Jellicle se encuentran felices y tranquilamente divirtiéndose en el festival, cuando de repente escuchan el ruido de vidrios rompiéndose, esto inmediatamente causa revuelo y temor en todos los gatos. Como era de suponerse, Demeter grita ¡Macavity! Acertando con el presentimiento una figura malvada con una risa amenazante es escuchada desde fuera del escenario en ese momento Demeter y Bombalurina interpretan Macavity.

Características y situación del personaje:

Demeter es una gata adulta que hace parte del clan Jellicle, ella es muy temerosa y asustadiza y le incrementan los nervios cuando escucha hablar o ve a Macavity, esto por en el pasado el gato Villano la sedujo como a la mayoría de las gatas y le hizo daño, por esto Demeter siente mucho odio y rencor hacia él, además porque es un malvado criminal. Esta gatita tiene una mejor amiga llamada Bombalurina que es como su hermana, ella siente que en ella puede confiar y le puede contar todos sus sentires. Demeter es uno de los pocos gatos que desde un inicio quisieron aceptar de nuevo a Grizabella a la manada, demostrando ser compasiva y generosa. A pesar de ser una gata temerosa al final es gracias a ella que pueden atrapar a Macavity, demostrando su verdadera valía.

Gestos teatrales:

Table 3. Descripción del personaje Demeter

Personaje	Nombre:	Edad:	Género:	Descripción:	Apariencia:
	Demeter	Adulta (No específica)	Femenino	Elegante, femenina, nerviosa, asustadiza, elegante,	Negro con rayas doradas,

				Cautelosa,vondadosa, confiable.	utiliza unos guantes.
--	--	--	--	------------------------------------	--------------------------

Para la construcción de mi personaje de Demeter tendré que comportarme como lo haría una gata un poco asustadiza y alerta. Demeter es una gata madura con movimientos muy elegantes y refinados y a pesar de que demuestra lo contrario es muy temerosa y teme mucho a Macavity. Mi desplazamiento por el escenario será elegante pero con cierto misterio e inquietud.

Para caracterizar a este personaje realizaré sutiles movimientos gatunos como algunos estiramientos, sacudidas o maullados. Para este personaje utilizaré un tono de voz que denote inquietud e intranquilidad, pues esta gata le teme a Macavity y hablar de él le produce estas emociones y comportamientos.

Elementos y objetos de transformación:

Los elementos transformadores como los llamaré, serán aquellos objetos que darán cuenta de cada personaje. Son transformadores porque en el momento en que toque alguno se dará la transformación a un nuevo personaje. Estos elementos serán característicos de cada personaje original y lograrán establecer una diferenciación entre cada acto y su intención. Para Macavity el elemento transformador que distinguirá al personaje de Demeter serán unos guantes elegantes negros y unas orejas fáciles de poner de gato.

MEMORY

Memory es el número diecisiete del musical, además es un número reprise resolutor. Esta canción es el máximo punto emocional de la obra, donde los gatos Jellicle reflexionan sobre el personaje de Grizabella su situación y cómo ha sido el trato de ellos con ella, pues toda obra la estuvieron juzgándola y considerándola poca cosa. Memory es para Grizabella es el medio para expresar todo sus recuerdos sentimientos y anhelos, pues quisiera la oportunidad de ser escogida para renacer en una nueva y mejor vida.

Letra Traducción

<i>Midnight</i>	<i>Medianoche</i>
<i>Not a sound from the pavement</i>	<i>Ni un sonido del pavimento</i>
<i>Has the moon lost her memory</i>	<i>¿Ha perdido la luna su memoria?</i>
<i>She is smiling alone</i>	<i>Ella está sonriendo sola</i>
<i>In the lamplight</i>	<i>A la luz de la lámpara</i>
<i>The withered leaves collect at my feet</i>	<i>Las hojas marchitas se acumulan a mis pies</i>
<i>And the wind begins to moan</i>	<i>Y el viento empieza a gemir</i>
<i>Memory</i>	<i>Memoria</i>
<i>All alone in the moonlight</i>	<i>Completamente solo a la luz de la luna</i>
<i>I can dream of the old days)</i>	<i>puedo soñar con los viejos tiempos)</i>
<i>Life was beautiful then</i>	<i>La vida era hermosa entonces</i>
<i>I remember the time I knew what happiness was</i>	<i>Recuerdo la vez que supe lo que era la felicidad</i>
<i>Let the memory live again</i>	<i>Deja que el recuerdo viva de nuevo</i>
<i>Every street lamp seems to beat</i>	<i>Cada farola parece latir</i>
<i>A fatalistic warning</i>	<i>Una advertencia fatalista</i>
<i>Someone mutters and the street lamp gutters</i>	<i>Alguien murmura y la farola se derrama</i>
<i>And soon it will be morning</i>	<i>Y pronto será de mañana</i>
<i>Daylight</i>	<i>Luz</i>
<i>I must wait for the sunrise</i>	<i>Debo esperar el amanecer</i>
<i>I must think of a new life</i>	<i>Debo pensar en una nueva vida</i>
<i>And I mustn't give in</i>	<i>Y no debo ceder</i>
<i>When the dawn comes</i>	<i>Cuando llega el amanecer</i>
<i>Tonight will be a memory too</i>	<i>Esta noche también será un recuerdo</i>
<i>And a new day will begin</i>	<i>Y comenzará un nuevo día</i>
<i>Burnt out ends of smoky days</i>	<i>Extremos quemados de días llenos de humo</i>
<i>The still cold smell of morning</i>	<i>El olor todavía frío de la mañana</i>
<i>A street lamp dies, another night is over</i>	<i>Una farola muere, otra noche ha terminado</i>
<i>Another day is dawning</i>	<i>Otro día está amaneciendo</i>
<i>Touch me,</i>	<i>Tócame</i>
<i>It is so easy to leave me</i>	<i>Es tan fácil dejarme</i>
<i>All alone with the memory</i>	<i>Completamente solo con el recuerdo</i>
<i>Of my days in the sun</i>	<i>De mis días al sol</i>
<i>If you touch me,</i>	<i>Si me tocas</i>
<i>You'll understand what happiness is</i>	<i>Entenderás que es la felicidad</i>
<i>Look, a new day has begun</i>	<i>Mira, ha comenzado un nuevo día</i>

La letra de Memory nos narra la constante melancolía de este personaje, así como su constante anhelo del

pasado cuando su situación era mucho mejor. Grizabella a través de esta canción nos cuenta sus memorias y la felicidad y regocijo que sentía en ese momento. Estamos hablando de la añoranza de volver a vivir esos felices momentos de su vida.

“When the dawn comes, tonight Will be a memory too”.

Cuando llegue el crepúsculo, esta noche también será un recuerdo.

Contexto de la canción dentro del musical:

Memory se escucha por primera vez en una corta versión al final del primer acto, donde el espectador ya ha conocido a este personaje presentado en el número reprise llamado Grizabella The Glamour Cat. La versión completa de la canción es interpretada en el segundo acto. En este momento de la trama el viejo gato sabio Deuteronomio se encuentra interpretando junto con la manada de Gatos

Jellicle el número The momento Off Happiness y al finalizar el número, Grizabella se acerca a la manada de gatos y como siempre ellos la reciben con hostilidad y rechazo marchándose todos menos Deuteronomio. Es entonces cuando Grizabella toma el escenario e interpreta Memory, mientras Deuteronomio es el único que escucha su canción, tras haberla escuchado se conmueve por su situación, su estado y sentimientos y decide finalmente que ella será la elegida para renacer.

Características y situación del personaje:

Dentro de la trama Grizabella es el personaje principal. Grizabella es una gata muy solitaria porque se encuentra excluida por la manada de gatos Jellicle, de donde anteriormente era parte. Por el rechazo que recibe, vive con un gran sentimiento de tristeza y melancolía, además de un gran anhelo por su pasado donde su situación era mucho mejor y diferente al presente que la agobia.

El personaje de esta gata es presentado como una gata anciana y demacrada de pelaje gris, rizado y abundante. Su pelaje de color gris distintivo de los demás gatos, a mi parecer, describen visualmente gran parte del estado emocional y físico de Grizabella, porque deja ver cierta melancolía en su apariencia, similar a la sensación que da un cielo gris y nublado, a veces aburrido y neutral. Finalmente, el desarrollo de este personaje dentro de la trama, es recobrar la aceptación de la manada Jellicle y tener la oportunidad de ser escogida para renacer, para que de alguna manera pueda vivir y sentir de nuevo esa felicidad que tanto ha anhelado.

Table 4. Descripción del personaje Grizabella

Personaje:	Nombre:	Edad:	Género:	Descripción:	Apariencia:
	Grizabella	Avanzado (No específica)	Femenino	Deprimida, agotada, triste, busca aceptación, anhela la felicidad.	Su pelaje es gris con manchas negras y blancas y su pelaje es largo y descuidado.

Para la construcción del personaje de Grizabella tendré que adoptar gestos como movimientos lentos por desgaste físico producidos por la edad, pero también producidos por un desgaste emocional sumados a que el personaje refleja desde su rostro cierta melancolía y tristeza. Entonces tendré que adoptar un caminar lento y pausado con el que mis movimientos denoten poca fuerza.

Elementos y objetos de transformación:

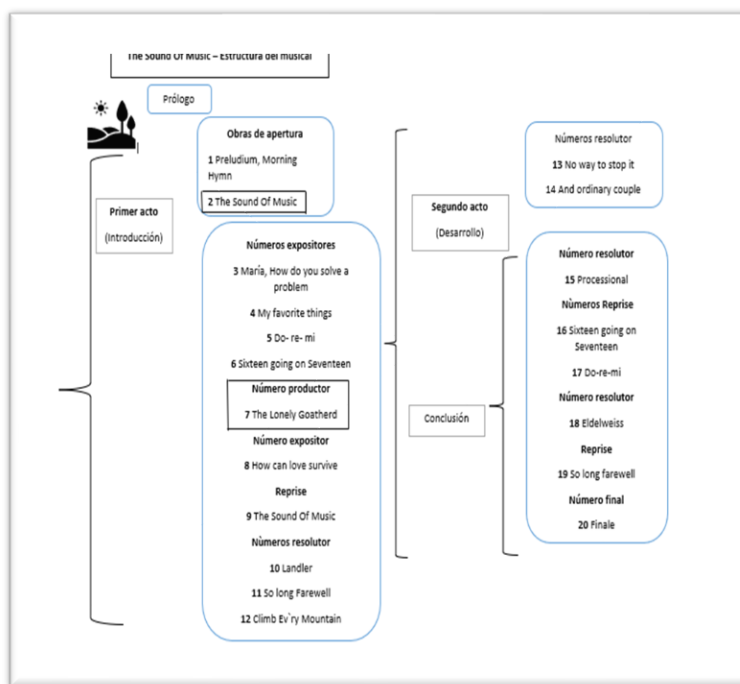
El elemento transformador para Grizabella será una capa gris, que simule el pelaje rizado y voluptuoso de la gata anciana y unas orejas de gata.

THE SOUND OF MUSIC (1959)

Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II

The Sound Of Music es un musical de los compositores estadounidenses Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II. Cuenta con una trama basada en el libro de María Von Trapp *La historia de los cantantes de la familia Von Trapp* (1949). Tras la muerte del famoso letrista Lorenz Hart compañero de trabajo de Richard Rodgers en el año 1943, Oscar Hammerstein y Rodgers unirían fuerzas para trabajar juntos en lo que serían una serie de famosos e icónicos musicales. Este dúo de artistas se convirtió en alabados y grandes influyentes del teatro musical en la época dorada de Broadway y posteriormente. Entre sus musicales más famosos encontramos *Carousel* (1945), *Oklahoma* (1943) y *The Sound Of music*. Este icónico musical es basado en la vida real de María Von Trapp y narra la historia de esta familia, donde además se nos cuenta como María se enamora del capitán Von Trapp ex capitán naval que se encuentra viudo y a cargo de siete hijos. Mangum (2007). Este musical narra la historia de María una joven novicia que reside en el convento de la abadía de Nonnberg en Austria, ella desde muy niña a deseado servir a Dios y decide escoger el noviciado como vocación, pero conocerá a los Von Trapp quienes robaran su corazón. María es una joven que siente un gran amor por la música y la libertad que produce estar en la naturaleza. Ella es enviada por la madre abadesa como institutriz de la familia Von Trapp, quienes cambiaran su vida para siempre.

Ilustración 10. Estructura del musical The Sound Of Music



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural del Castellanos

<i>Idioma original</i>	Traducció
<p><i>The hills are alive with the sound of music With songs that I sung for a thousand years The hills feel my heart with the sound of music My heart wants to sing every song it hears</i></p>	<p>Las colinas están vivas con el sonido de la música Con canciones que canté durante mil años Las colinas sienten mi corazón con el sonido de la música Mi corazón quiere cantar cada canción que escucha</p>
<p><i>My heart wants to beat like the wings of the birds That rises from the lake to the trees My hearts wants to sigh like a chime that flies For church on a breeze</i></p>	<p>Mi corazón quiere latir como las alas de los pájaros Que se eleva del lago a los árboles Mi corazón quiere suspirar como una campana que vuela Por la iglesia en una brisa</p>
<p><i>To laugh like a brook when it trips and falls over Stones on its way To sing through the night like a lark Who is learning to pray I go to the hills when my hearts is lonely I know I will hear what I've heard before My heart will be blessed with the sound of music And I'll sing once more</i></p>	<p>Para reír como un arroyo cuando tropieza y cae sobre Piedras en su camino A canta toda la noche como una alondra que aprende a rezar</p> <p>Voy a las colinas cuando mi corazón está solo Sé que escucharé lo que escuché antes. Mi corazón será bendecido con el sonido de la música. Y cantaré una vez más</p>

Letra de Richard Rogers

En la letra de esta canción María nos describe el gusto y la libertad que le produce estar en el Valle, siente que las montañas están vivas a través de la música, cuenta como esas montañas han apreciado las melodías a través de los milenios y siente que en ese lugar las colinas llenan su corazón. María siente que tiene la necesidad que cantar cada melodía que oye, anhela la libertad que tienen los pájaros que ve volando por el lugar, incluso le gusta el ruido que hacen las campanas de la iglesia cercana, le encanta disfrutar de la risa y el humor. María siempre va a la colina cuando se siente sola, pero tiene la esperanza de que algún día sentirá esa libertad constante que tanto desea y estará siempre rodeada de naturaleza y música.

Contexto de la canción dentro del musical:

The Sound Of Music es el número de apertura del musical y en este momento vemos por primera vez al personaje de María en escena. María en las tardes tiene la costumbre de pedir permiso a la madre abadesa de salir un rato a la colina que queda cerca de la abadía a pasear un rato por el lugar, así que ese día salió como todas las tardes a disfrutar del aire fresco de la naturaleza y mientras anda por el lugar, juguetea en la naturaleza interpretando The Sound of music. Al darse cuenta que su tiempo de permiso había terminado, sale corriendo apresuradamente de nuevo a la abadía.

Características y situación del personaje:

María es una joven novicia austriaca que desde muy joven soñaba con una vocación dedicada a Dios. Esta chica tiene una personalidad muy animada, dulce, traviesa y hasta despistada a veces. Tiene un gran gusto por la música, cantar y estar al aire libre, pero por su forma de ser no es muy bien vista por las otras monjas de la abadía quienes creen que es algo distraída, traviesa y muy extrovertida, pues se la pasa cantando por todos lados. La madre abadesa reflexiona y duda si María sería adecuada para el noviciado y decide enviarla a la casa del capitán Von Trapp a instruir a sus siete hijos, pero cuando María se entera de esta decisión no está muy de acuerdo pues ella siempre ha deseado convertirse en monja, aun así, decide irse a la casa de los Von Trapp y allí conoce al capitán y los niños quienes han sido educados en formas muy estrictas por su padre. María empieza a enseñarles a los niños que la vida tiene más sentido cuando hay música y aventuras, así que junto a esta familia viven experiencias muy divertidas. Al conocer a los Von Trapp se da cuenta que junto a ellos encuentra la felicidad y libertad que tanto anhelaba, así que decide dejar el convento, porque además se ha enamorado del capitán Von Trapp y este de ella. Ellos finalmente se casan y viven felices.

Table 5. Descripción del personaje María

Personaje:	Nombre:	Edad:	Género:	Descripción:	Apariencia:
	María Augusta Von Trapp	21	Femenino	Alegre, traviesa, bondadosa, amigable, amorosa, amante de la música, animada.	Rubia, usa vestidos largos,

Para caracterizar este personaje tomare el aire fresco y juvenil que representa a este personaje, mi corporalidad mostrará una personalidad muy animada y feliz, mi interacción con el ambiente será interactuar con los árboles falsos que pondré en el escenario para representar que estoy caminando y jugueteando por la colina, expresar muy animada el significado de esta canción reflejando el amor verdadero que también siento por la música.

Elementos de transformación:

Los elementos transformadores para este número serán dos árboles creados con cartón que represente ese espacio natural del valle y las colinas donde se encuentra María, además de hacer uso de apoyo visual donde al fondo del escenario habrá algunas imágenes de montañas o colinas reflejadas por un video beam.

THE LONELY GOATHERD

The lonely Goatherd hace parte del primer acto y es un número expositor. En este clásico número apreciamos como María y los niños presentan un espectáculo de marionetas.

Letra

High on a hill was a lonely goatherd
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Loud was the voice of the lonely goatherd
Lay ee odl lay ee odl-oo
Folks in a town that was quite remote heard
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Lusty and clear from the goatherd's throat heard
Lay ee odl lay ee odl-oo
O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay
A prince on the bridge of a castle moat heard
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Men on a road with a load to tote heard
Lay ee odl lay ee odl-oo

Men in the midst of a table d'hote heard
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Men drinking beer with the foam afloat heard
Lay ee odl lay ee odl-oo
One little girl in a pale pink coat heard
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
She yodeled back to the lonely goatherd
Lay ee odl lay ee odl-oo
Soon her Mama with a gleaming gloat heard
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
What a duet for a girl and goatherd
Lay ee odl lay ee odl-oo
Ummm (ummm)
Odl lay ee (odl lay ee)
Odl lay hee hee (odl lay hee hee)
Odl lay ee
Yodeling
One little girl in a pale pink coat heard
Lay ee odl lay ee odl lay hoo hoo
She yodeled back to the lonely goatherd
Lay ee odl lay ee odl-oo
Soon her Mama with a gleaming gloat heard
Lay ee odl lay ee odl lay hmm hmm
What a duet for a girl and goatherd
Lay ee odl lay ee odl-oo
Happy are they lay dee olay dee lee o
Yodeling
Soon the duet will become a trio
Lay ee odl lay ee odl-oo
Odl lay ee, old lay ee
Odl lay hee hee, odl lay ee
Odl lay odl lay, odl lay odl lee, odl lay odl lee
Odl lay odl lay odl lay

Traducción

En lo alto de una colina había un cabrero solitario
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Fuerte era la voz del cabrero solitario
Lay ee odl lay ee odl-oo
La gente de una ciudad que era bastante remota escuchó
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Lusty y claro de la garganta del cabrero oído
Lay ee odl lay ee odl-oo
Oh, oh, mi, mi, mi, mi, mi, mi
¡Oh, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay
Un príncipe en el puente de un foso castillo oído
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Los hombres en un camino con una carga para totalizador oído
Lay ee odl lay ee odl-oo
Hombres en medio de una mesa d'hote oído
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Hombres bebiendo cerveza con la espuma a flote oído
Lay ee odl lay ee odl-oo
Una niña en un pelaje rosa pálido oyó
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Ella hizo el yodele de vuelta al solitario cabrero
Lay ee odl lay ee odl-oo
Pronto su mamá con un regodeo reluciente oído
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Qué dúo para una chica y cabrero
Lay ee odl lay ee odl-oo
Umm (ummm)
Odl lay ee (odl lay ee)
Odl lay hee hee (odl lay hee hee)
Odl lay ee
Yodeling
Una niña en un pelaje rosa pálido oyó
Lay ee odl lay ee odl lay hoo hoo
Ella hizo el yodele de vuelta al solitario cabrero
Lay ee odl lay ee odl-oo
Pronto su mamá con un regodeo reluciente oído
Lay ee odl lay ee odl lay hmm hmm
Qué dúo para una chica y cabrona
Lay ee odl lay ee odl-oo
Felices son los que ponen Dee Olay Dee Lee o
Yodeling
Pronto el dúo se convertirá en un trío
Lay ee odl lay ee odl-oo
Odl lay ee, viejo lay ee
Odl lay hee hee, odl lay ee
Odl lay odl lay, odl lay odl lee, odl lay odl lee
Odl lay odl lay odl lay

La letra de esta canción nos describe cómo un pastorcito entona su yodeling mientras cuida sus cabras. Su canto es escuchado incluso por las personas que andan transitando por el lugar. El pastor mientras canta ve una niña de abrigo rosa pasar y se enamora inmediatamente de ella cantándole mientras su madre también se le une a la canción. Para la composición de la letra según el libro *The Hammerstein* ideó varias frases para que rimaran con la palabra *Goatherd* (cabrero) como *Gleaming goat Heard* y *Castle goat Heard*, esto con la intención de darle más fogosidad a la canción. Maslon (2015).

Contexto de la canción dentro del musical.

The Lonely Goatherd es la escena de la adaptación cinematográfica de 1965 donde María y los niños Von Trapp se encuentran organizando en la sala de su casa un show de marionetas para el Capitán Von Trapp. Dentro de los personajes animados que ellos diseñaron para narrar la historia se encuentran el pastorcito, algunas cabritas, la mamá del pastor y la niña de la cual se enamora el pastor. Los niños y María son quienes interpretan la canción al tiempo que manipulan las marionetas y modelan el escenario de acuerdo a la intención de la narrativa. Finalmente, el show es presentado a su padre y sus amigos quienes disfrutan y se divierten bastante con esta interpretación. La versión cinematográfica de 1965 de Robert Wise será la inspiración para este número en mi recital, ya que en algunos formatos como en el musical original esta escena no ocurre de la misma forma.

Características y situaciones del personaje:

Para mi interpretación estaré desarrollando un personaje que retoma características más concretas y destacables del número. Por ende, para adaptar más esta versión a mi acto quiero realizar un cambio interpretativo y este es apropiar al pastorcito como mi personaje, donde sería el mismo pastor quien interprete *The Lonely Goatherd*, y de acuerdo a la narración de la historia mi papel será el del pastorcito solitario quien cuida a sus ovejas y la vez interpreta la canción, diferente a la versión de 1965, en la que es María la que por medio de una marioneta manipula el personaje del pastor y con la letra de la canción hace la narración de la situación del pastor .

Table 6. Descripción del personaje El pastorcito

Personaje:	Nombre:	Edad:	Género:	Descripción:	Apariencia:
	Pastorcito	20	Masculino	Animado, coqueto,	Tiene bigote, camisa blanca, y carga un malo para pastorear las ovejas.

Dicho lo anterior, los gestos teatrales que tomaré para la personificación de mi personaje en este número será la toma de gestos corporales un poco más masculinos ya que estamos hablando del

cambio aun personaje varón. De acuerdo a la intención alegre y eufórica de la canción mi personaje deberá reflejar esa energía con movimientos animados que producen las melodías del Yodeling y su entonación característica. Quiero reflejar desde mi interpretación la frescura que produciría el cantar The Lonely Goatherd en la libertad de los Alpes Austriacos. Así mismo, mi interpretación deberá exponer el sentir y la razón de ser de un pastor al cuidado de su rebaño, que de la nada ve a una chica y queda profundamente enamorado de ella, pues mi intención es mostrar la función que tiene el personaje en el número ya que el público poco a poco tendrá una idea de la situación de esta escena y qué necesita transmitir. Por ende, el personaje como en todos mis números tendrá que ser identificable y por medio de cada gesto lo que se dice y lo que no, la narración tome forma para que la presencia escénica y el lenguaje de mi actuación represente el estilo y función del número.

Elementos y objetos de transformación:

El elemento transformador que utilizaré en este número será un Bastón más conocido en el mundo del pastoreo como cayado. Escojo este objeto porque es un elemento que dentro del contexto y labor del personaje es funcional e identificable. El cayado como objeto transformador me ayudará a dar sentido a la caracterización del personaje.

LES MISÉRABLES (1985)

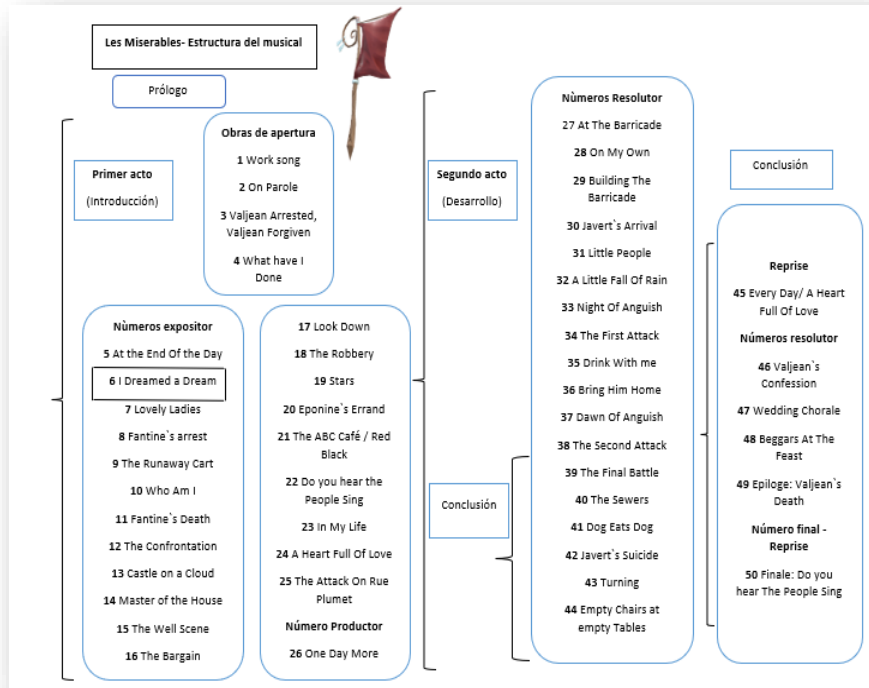
Claude Michel Schönberg y Alan Boublil

Les Miserables es una obra del compositor francés Claude Michel Schönberg y el letrista francés Alan Boublil del año 1980.

El letrista Alan Boublil después de realizar la adaptación de la novela de Víctor Hugo Les Misérables, imaginó una posible versión de esta para un drama musical y se basó en el personaje de Gavroche un niño francés que con ayuda de otros jóvenes crearían una revolución. Esta idea de Boublil más adelante se convertiría en un proyecto en construcción con Michel Schönberg como compositor de las obras musicales. Más adelante, tras largo tiempo de trabajo lograron crear una obra teatral inspirada en el basto libro Les miserables, obra musical que tomaría el mismo nombre. En septiembre de 1980 realizaron 100 funciones en el Palais de Sports (Palacio de los deportes de París), pero por cuestiones económicas tuvieron que abandonar el lugar, sin embargo, el reconocido productor británico Cameron Mackintosh se interesó en su proyecto financiándolo y sugiriéndoles a Schönberg y Boublil la creación de una versión en inglés para presentar en Londres. Webber (2018).

Su trama se desenvuelve en una ambientación de la Francia del siglo XIX. La trama se desarrolla a partir de la vida de Jean Valjean, un exconvicto que fue condenado a nueve años de cárcel solo por haber robado un trozo de pan. En esta historia vemos presentados muchos personajes y uno de ellos de Fantine que será el personaje que representaré.

Ilustración 11. Estructura del musical Les Misérables



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis de Castellanos

I DREAMED A DREAM

I Dreamed a dream es el cuarto número expositivo dentro del musical. Mi deseo por interpretar esta canción nace de la gran sensación de dramatismo que empodera este número cantado, además de su enorme calidad dramática, interpretativa y vocal. A pesar de ser uno de los primeros números, esta canción logra prepararnos para todo el drama y crudeza que representa la vida de estos personajes en plena revolución y todas las dificultades que tendrán que enfrentar en esta historia.

Letra de la canción

Letra Traducción

*There was a time when men were kind
When their voices were soft
And their words inviting
There was a time when love was blind
And the world was a song
And the song was exciting
There was a time, then it all went wrong*

*I dreamed a dream in time gone by
When hopes were high and life worth living
I dreamed that love would never die
I dreamed that God would be forgiving*

*Then I was young and unafraid
When dreams were made and used and wasted
There was no ransom to be paid
No song unsung, no wine untasted*

*But the tigers come at night
With their voices soft as thunder
As they tear your hope apart
As they turn your dreams to shame*

*He slept a summer by my side
He filled my days with endless wonder
He took my childhood in his stride
But he was gone when autumn came*

*And still I dreamed he'd come to me
That we would live the years together
But there are dreams that cannot be
And there are storms we cannot weather*

*I had a dream my life would be
So different from this hell I'm living
So different now from what it seemed
Now life has killed the dream
I dreamed*

*Hubo un tiempo en que los hombres eran amables
Cuando sus voces eran suaves
Y sus palabras invitaban
Hubo un tiempo en que el amor era ciego
Y el mundo era una canción
Y la canción era emocionante
Hubo un tiempo, luego todo salió mal*

*Soñé un sueño en el pasado
Cuando las esperanzas eran altas y la vida valía la pena vivir
Soñé que el amor nunca moriría
Soñé que Dios perdonaría*

*Entonces era joven y no tenía miedo
Cuando los sueños se hicieron, usaron y desperdiciaron
No había rescate que pagar
No había canción sin cantar, no había vino sin probar*

*Pero los tigres vienen de noche
Con sus voces suaves como un trueno
Mientras destrozan tu esperanza
Al convertir tus sueños en vergüenza*

*Durmió un verano a mi
Lado llenó mis días con infinitas maravillas
tomó mi infancia con calma
Pero se fue cuando llegó el otoño*

*Y todavía soñé que vendría a mí
Que viviríamos los años juntos
Pero hay sueños que no pueden ser
Y hay tormentas que no podemos capear*

*Tuve un sueño que mi vida sería
Tan diferente de este infierno que estoy viviendo
Tan diferente ahora de lo que parecía
Ahora la vida ha matado el sueño
que soñé.*

Letrista Alain Boublil y Herbert Kretzmer.

Al inicio de la letra Fantine habla de los sueños que tenía años atrás, cuando creía y tenía esperanza en la vida y también en las personas. Asimismo, nos habla de la fe y la ilusión por el amor de un hombre hacia ella y que ese amor podría ser tan fuerte que traspasaría todos los obstáculos. Nos habla de cuando era joven e inexperta y vivía sin temores que la agobiaran, cuando esos sueños eran valiosos y tenían sentido en su vida, pero se dio cuenta de que todos esos sueños e ilusiones eran una mentira y que, por seguirlos y creer en ellos, ahora solo cargaba con la vergüenza. Desde su narrativa vuelve

nuevamente a recordar aquellos sueños que todavía rondan su mente y corazón, donde pasó un verano con el hombre que amó y este la llenó de ilusiones y expectativas arrebatándole su inocencia e infancia, para después marcharse dejándola ilusionada con promesas y sueños que solo se quedaron en eso, sueños.

Contexto de la canción dentro del musical:

Esta canción es escuchada por primera vez en el segundo número del primer acto, y nos ubica en una Francia de 1832 donde se encuentra el estallido de la rebelión.

En este número el personaje de Fantine una joven francesa interpreta la icónica canción I dreamed a dream. Fantine se encuentra vagando por la calle desesperada por conseguir algo de dinero para el sustento de su hija Cosette. Ante tal situación de desesperanza y soledad canta describiéndonos lo que fueron sus sueños e ilusiones, cuando su vida no era tan cruel e indigna como lo es ahora.

Características y situación del personaje:

Fantine el personaje que estará interpretando es una chica huérfana francesa que vivía en París. Ella es descrita y presentada como una joven muy bella de cabello largo y figura esbelta, de una personalidad seria y callada. Ella se enamora de un joven rico francés, pero este al enterarse de que la había dejado embarazada la abandona. Fantine da a luz a su hija Cosette que se convierte en el motor de su vida, pero ya que no cuenta con mucho dinero y recursos para mantenerla, la deja al cuidado de los Thenadier quienes en realidad maltratan a Cosette tratándola como una esclava. Los Thenadier le envían una carta a Fantine diciéndole que Cosette está muy enferma y necesitan dinero para las medicinas, pero esto es solo una táctica para conseguir dinero para ellos. La situación de Fantine empeora, porque es despedida injustamente de la fábrica de telas donde trabajaba y en medio de su desesperación para conseguir el dinero, para las supuestas medicinas de Cosette, decide vender su cabello y algunos de sus dientes, hasta al punto que recurrir a la prostitución. Este personaje representa para mí el sacrificio de una madre amorosa por su hija, en una época llena de injusticias, pobreza y enfermedad. Injustamente ella es arrestada por tratar de defenderse, pero es liberada y llevada a un hospital donde muere en manos del Jean Valjean con la última promesa que este le hace, que será el, quien cuide de su hija Cosette.

Gestos teatrales:

Table 7. Descripción del personaje Fantine

Personaje:	Nombre:	Edad:	Genero:	Descripción:	Apariencia:
	Fantine	27	Femenino	Seria, callada, víctima de las circunstancias, triste, desolada, abandonada	Rubia, cabello corto, ropa gastada, aparente mal estado físico.

Para realizar la adaptación de mi personaje de Fantine adoptaré gestos que denoten debilidad, tristeza e ilusión perdida. Si bien *I dreamed a dream* es una canción donde el personaje se encuentra narrando una historia muy dramática, también narra partes de su vida que fueron sueños felices, por ende ese tipo de transición emocional debe ser reflejado desde mis gestos corporales y faciales, pues la canción en sí misma es una transición a diferentes estados emocionales del personaje, donde mientras dijo "*He took my childhood in his stride*" que representa para Fantine algo doloroso y se narrará con ira y desilusión, será distinta la intención a cuando llegamos a la última parte del último verso que dice "*And still i dream he'll come to me*" que varía a una emoción de esperanza existente expresando una gestualidad más calmada con cierta ilusión en el rostro.

Elementos de transformación:

El elemento que utilizare para transformarme en este personaje será la utilización de una prenda en este caso una falda gastada que me dé aires de la vestimenta femenina de esa época.

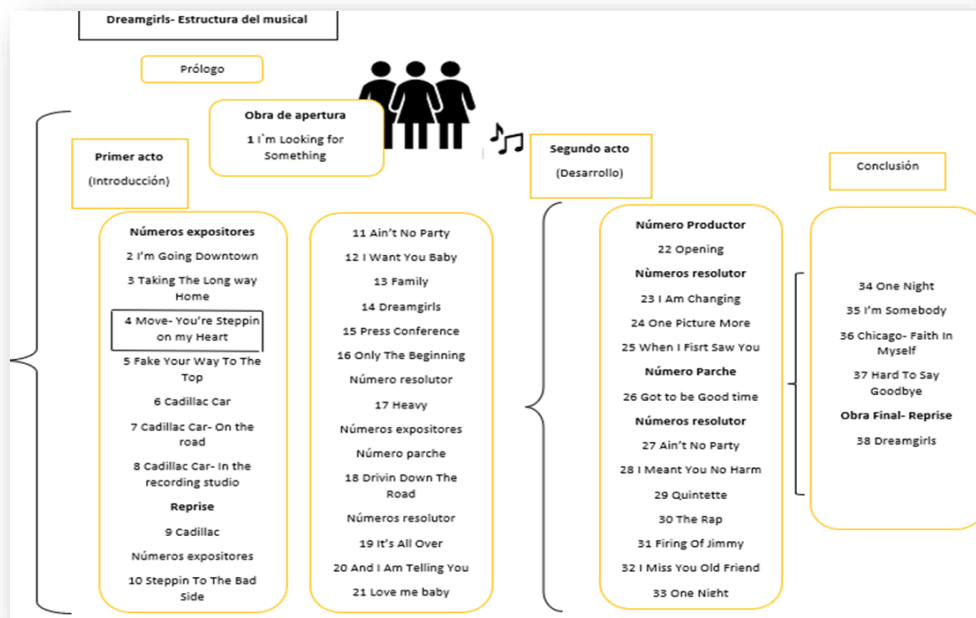
DREAMGIRLS (1981)

Henry Krieger, Tom Eyen y Michael Bennett

Henry Krieger es un famoso compositor y escritor estadounidense de teatro musical y unas de sus obras más destacables son *Dreamgirls* y *Tap Dance* (1983). Tom Eyen famoso guionista estadounidense y Michael Bennett famoso coreógrafo estadounidense en el año 1975 se interesaron en crear un musical inspirado en los cantantes de apoyo (coristas) africanos, esta idea parte surgió gracias al auge y la popularidad de la música negra de los años ochenta de géneros como el blues el R&B o el góspel. En sus inicios, durante el proceso de creación, el proyecto fue llamado Project number 9, pero el musical finalmente fue llamado *Dreamgirls*. Este musical fue presentado por primera vez en el año 1981 en el Boston's Shubert Theatre. Thornton (2008)

La trama de este musical nos ubicada en el año 1961 en los Estados Unidos y se basa en un trio de cantantes afroamericanas llamadas Effie, Deena y Lorell que tienen el sueño de alcanzar la fama por medio de un concurso de talentos realizado en el teatro Apollo Theatre's. Gracias a este concurso las *Dreamettes* como se hacen llamar, conocerán a un representante que les promete, las llevará a la fama.

Ilustración 12. Estructura del musical Dreamgirls



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

MOVE (YOU'RE STEPPING ON MY HEART)

Move es el cuarto número expositor del musical. La razón de escoger este número del musical surgió por mi interés en la gran calidad vocal y estilo de la música negra que la estructura, desde sus animados coros hasta la influencia de estilo de músicas como del R&B o el gospel que destacan por su gran potencia vocal bellos coros y coreografías.

<i>Letra original</i>	<i>Traducción</i>
<i>¡Move, move!</i>	<i>¡Muévete Muévete!</i>
<i>Move right out of my life!</i>	<i>¡Sal de mi vida!</i>
<i>Move, move!</i>	<i>¡Muévete Muévete!</i>
<i>Move right out of my life!</i>	<i>¡Sal de mi vida!</i>
<i>You better move [Move!]</i>	<i>Será mejor que te muevas [¡Muévete!]</i>
<i>You're steppin' on my heart</i>	<i>Estás pisando mi corazón</i>
<i>I said move [Move]</i>	<i>Dije muévete [muévete]</i>
<i>You're tearing it apart, please move! [Please move]</i>	<i>Lo estás destrozando, ¡muévete! [Por favor muévete]</i>
<i>Ohhh, what am I gonna do, my heart [My heart?]</i>	<i>Ohhh, ¿qué voy a hacer, mi corazón [mi corazón?]</i>
<i>Ooh, breaking breaking up over you [Breaking, breaking up over you!]</i>	<i>Ooh, rompiendo, rompiendo por ti [¡Rompiendo, rompiendo por ti!]</i>
<i>You've got such magnetic power</i>	<i>Tienes tal poder magnético</i>
<i>That just keeps holding me down [Oooh]</i>	<i>Eso me sigue sujetando [Oooh]</i>
<i>I feel just like a flower</i>	<i>Me siento como una flor</i>
<i>That you keep stomping the ground</i>	<i>Que sigues pisando el suelo</i>
<i>DREAMETTES: ¡Move, move!</i>	<i>DREAMETTES: ¡Muévete, muévete!</i>
<i>Move right out of my life!</i>	<i>¡Sal de mi vida!</i>
<i>Move it, move it!</i>	<i>¡Muévelo, muévelo!</i>
<i>Move, move!</i>	<i>¡Muévete Muévete!</i>
<i>Move right out of my life!</i>	<i>¡Sal de mi vida!</i>
<i>Move it, move it!</i>	<i>¡Muévelo, muévelo!</i>
<i>Out of my life!</i>	<i>¡Fuera de mi vida!</i>
<i>Move, move!</i>	<i>¡Muévete Muévete!</i>
<i>Move right out of my life!</i>	<i>¡Sal de mi vida!</i>
<i>You are so horribly Satanic</i>	<i>Eres tan horriblemente satánico</i>
<i>The way you lead me around [Oooh]</i>	<i>La forma en que me llevas alrededor</i>
<i>I feel just like the Titanic [Ohhhhhh]</i>	<i>Me siento como el Titanic [Ohhhhhh]</i>
<i>I'm always going down, down, down, down!</i>	<i>¡Siempre estoy bajando, bajando, bajando, bajando!</i>
<i>[Move, move, you're steppin' on my style]</i>	<i>[Muévete, muévete, estás pisando mi estilo]</i>
<i>You're steppin' on my style!</i>	<i>¡Estás pisando mi estilo!</i>
<i>[Move, move, I wanna breathe for a while]</i>	<i>[Muévete, muévete, quiero respirar un rato]</i>
<i>Ohh, please move, I wanna breathe for a while</i>	<i>Ohh, por favor muévete, quiero respirar un rato</i>
<i>[Move, move, move right outta my life]</i>	<i>[Muévete, muévete, muévete de mi vida]</i>
<i>Ohh, baby!</i>	<i>¡Oh, cariño!</i>
<i>[Move it, move it, outta my life]</i>	<i>[Muévete, muévete, fuera de mi vida]</i>
<i>Ohh, baby!</i>	<i>¡Oh, cariño!</i>
<i>[Move, move, move right outta my life]</i>	<i>[Muévete, muévete, muévete de mi vida]</i>
<i>Get outta my life!</i>	<i>¡Fuera de mi vida!</i>
<i>[Move it, move it, outta my life]</i>	<i>[Muévelo, muévelo, fuera de mi vida]</i>
<i>There's too much pain and strife</i>	<i>Hay demasiado dolor y lucha</i>
<i>So why don't you pack it up and move it, [Move]</i>	<i>Entonces, ¿por qué no lo empaca y lo mueve, [Move]</i>
<i>Take the cat, kit, and caboodle [Move]</i>	<i>Toma el gato, el kit y el caboodle [Move]</i>
<i>Your broken-down car [Move]</i>	<i>Tu coche averiado [Move]</i>
<i>Your old smelly cigar [Move]</i>	<i>Tu viejo cigarro maloliente [Move]</i>
<i>And just move right outta my [Move, move, move]</i>	<i>Y simplemente muévete de mí [muévete, muévete, muévete]</i>
<i>Move right outta my life! [Move right outta my life!]</i>	<i>¡Sal de mi vida! [¡Sal de mi vida!]</i>
<i>DREAMETTES: Please move, move, move, move,</i>	<i>DREAMETTES: Por favor muévete, muévete, muévete, muévete,</i>
<i>Please move, move, move, move...</i>	<i>Por favor muévanse, muévanse, muévanse, muévanse ...</i>

Letra de Henry Krieger

Move es el tema con que el trio de cantantes Dreamettes participa en el show de talentos y si bien la letra no representa un contexto relacionado con la historia del personaje en sí, la letra de esta canción habla de desenamoramiento, y que esa persona que ya no se ama se marche definitivamente de nuestra vida.

Contexto de la canción dentro del musical:

En este momento las cantantes deciden presentarse en el show compitiendo con la canción Move. Al finalizar su presentación el público las adora adulándolas con aplausos, pero al momento de la selección del ganador, no son seleccionadas. Aun así, un cazatalentos productor y músico después de ver su show las contacta ofreciéndoles una oportunidad de triunfar en la música y cumplir su sueño.

Características y situación del personaje:

Effie White es el personaje que representaré. Ella es una joven y talentosa cantante afroamericana vocalista principal de las Dreamettes. Este personaje es presentado como una mujer de carácter y carisma fuerte y arrollador con gran deseo por ser una cantante famosa y exitosa. Junto a Deena y Lorell viajan a New York en busca del sueño de convertirse en grandes artistas. Effie cuando conoce a Curtis el productor que las convence de trabajar con él como corista, se enamora y tienen un interés romántico, pero éste, tiempo más tarde, decide terminar la relación. Effie empieza a mostrar desinterés por el grupo llegando tarde a los ensayos, así que es remplazada por otra artista. Ella deja el grupo por un tiempo, pero finalmente en la conclusión de la historia las Dreamettes vuelven a reunirse.

Gestos teatrales del personaje:

Table 8. Descripción del personaje Effie

Personaje:	Nombre:	Edad:	Género:	Características:	Apariencia:
	Effie White	Entre 20 y 30 años	Femenino	Carácter fuerte, carisma, talentosa,	Afroamericana, Gordita,

Este personaje es presentado siempre como una mujer con bastante carácter para bailar y cantar. Si bien tiene el complejo físico de estar más gordita que sus demás compañeras, siempre sus movimientos en el escenario son llenos de energía, fuerza y cuando camina parece tiene cierto vaivén característico que le da cierto ritmo y sensualidad. Estos son los gestos que estaré utilizando para la personificación de este personaje, representar ese mismo ánimo y fuerza que destacan de Effie cuando está en el escenario.

Elementos de transformación

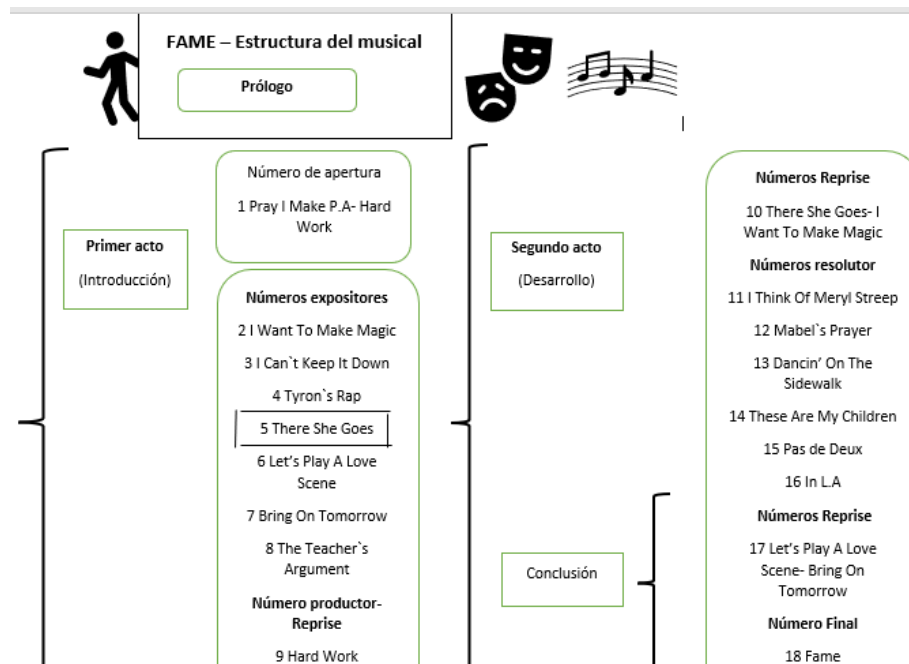
El elemento transformador para Effie serán un collar plateado y unos guantes blancos que resalte un vestuario que sería llamativo para un concurso de artistas.

FAME (1988)

David de Silva, Steve Margoshes y Jacques Levy

David De silva productor y escritor estadounidense junto a Steve Margoshes y Jacques Levy se inspiraron en la famosa película Fame de 1980 de Alan Parker y Christopher Gore para realizar el musical Fame. Fame se convirtió en una de las producciones de teatro musical más famosas de la época. Todo musicales (2021)

Ilustración 13. Estructura del musical Fame



Fuente: Elaboración propia con bases en el análisis estructural de Castellanos

THERE SHE GOES

There she goes es el quinto número expositor del musical que hace parte del primer acto. Este número de gran fuerza y unión entre el canto la danza es una de las áreas que me permiten desde su ejecución explorar el motivo e interés en mi performance. There she goes para mi representa la pasión y ese deseo de querer compartir nuestras almas de artistas y destacar las cualidades que más nos apasionan.

Letra de la canción:

<i>Letra original</i>	<i>Traducción</i>
<i>There she goes</i>	<i>Ahí va ella</i>
<i>Ain't she the picture of a real live star?</i>	<i>¿No es ella la imagen de una verdadera estrella en vivo?</i>
<i>You want to follow her whoever you are</i>	<i>Quieres seguirla quienquiera que seas</i>
<i>And there she goes</i>	<i>Y ahí va ella</i>
<i>She's passin' you</i>	<i>Ella te está pasando</i>
<i>You better hurry if you wanna look</i>	<i>Será mejor que te des prisa si quieres mirar</i>
<i>Maybe you'll get her in your autograph book</i>	<i>Tal vez la consigas en tu libro de autógrafos</i>
<i>She's passin' you</i>	<i>Ella te está pasando</i>
<i>Reach out to touch, don't be shy</i>	<i>Extiende la mano para tocar, no seas tímido</i>
<i>There ain't no reason to be scared</i>	<i>No hay razón para tener miedo</i>
<i>No, it's too much I can't look her in the eye</i>	<i>No, es demasiado, no puedo mirarla a los ojos</i>
<i>No, I'm not prepared</i>	<i>No, no estoy preparado</i>
<i>I'm on top of the charts</i>	<i>Estoy en la cima de las listas</i>
<i>I'm on top in their hearts</i>	<i>Estoy arriba en sus corazones</i>
<i>Look at them all</i>	<i>Míralos a todos</i>
<i>Look at the crowds</i>	<i>Mira las multitudes</i>
<i>Everything is beautiful up here in the clouds</i>	<i>Todo es hermoso aquí en las nubes</i>
<i>Fame</i>	<i>Fama</i>
<i>I'm gonna live forever</i>	<i>Voy a vivir por siempre</i>
<i>I'm gonna learn how to fly</i>	<i>Voy a aprender a volar</i>
<i>I feel it comin' together</i>	<i>Lo siento venir juntos</i>
<i>People will see me and cry</i>	<i>La gente me verá y llorará</i>
<i>Fame</i>	<i>Fama</i>
<i>I'm gonna make it to heaven</i>	<i>Voy a llegar al cielo</i>
<i>Light up the sky like a flame</i>	<i>Ilumina el cielo como una llama</i>
<i>Fame</i>	<i>Fama</i>
<i>I'm gonna live forever</i>	<i>Voy a vivir por siempre</i>
<i>Baby remember my name</i>	<i>Bebe recuerda mi nombre</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Voy a vivir para siempre</i>	<i>Voy a vivir para 'siempre</i>
<i>Voy allegar a volar</i>	<i>Voy allegar a volar</i>
<i>Fame</i>	<i>Fama</i>
<i>estrella en todo el cielo</i>	<i>estrella en todo el cielo</i>
<i>que em pe zara a brillar</i>	<i>que em pe zara a brillar</i>
<i>Voy a vivir para siempre</i>	<i>Voy a vivir para 'siempre</i>
<i>Voy allegar a volar, volar</i>	<i>Voy allegar a volar, volar</i>
<i>estrella en todo el cielo</i>	<i>estrella en todo el cielo</i>
<i>Mira, Mira</i>	<i>Mira, Mira</i>
<i>Quiero brillar</i>	<i>Quiero brillar</i>
<i>I'm on top of the charts</i>	<i>Estoy en la cima de las listas</i>
<i>I'm on top in their hearts</i>	<i>Estoy arriba en sus corazones</i>
<i>Look at the crowds</i>	<i>Estoy arriba en sus corazones</i>

<i>Look at them all</i>	<i>Mira las multitudes</i>
<i>Ay mamacita mía, I'm havin' a ball</i>	<i>Míralos a todos</i>
<i>There she goes</i>	<i>Ay mamacita mía, me estoy divirtiendo</i>
<i>There she goes</i>	<i>Ahí va ella</i>
<i>There she goes</i>	<i>Ahí va ella</i>
<i>There she goes</i>	<i>Ahí va ella</i>
<i>Now wouldn't anybody wish they were her</i>	<i>Ahí va ella</i>
<i>Wish they were her</i>	<i>Ahora, ¿nadie desearía ser ella?</i>
<i>And there she goes</i>	<i>Ojalá fueran ella</i>
<i>Remember</i>	<i>Y ahí va ella</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember</i>	<i>Recordar</i>
<i>Remember my name</i>	<i>Recordar</i>
	<i>Recuerda mi nombre</i>

Letra de Jacques Levy

There She Goes es interpretada por el personaje de Carmen, una de las protagonistas del musical. Esta chica es una joven estudiante encaminada al arte. Al interpretar esta canción nos damos cuenta del gran deseo que tiene por convertirse en una estrella. Su canción es una descripción de sus sueños y ambiciones, en todo aquello en lo que desearía convertirse, desea alcanzar en el arte y el espectáculo.

Contexto de la canción dentro del musical:

En este momento de la trama todos los estudiantes de la academia se encuentran en la cafetería almorzando. Carmen ve a uno de sus maestros y decide acercarse para preguntarle si podría faltar a su clase del viernes, porque tiene una audición para el musical West Side Story, a lo que su maestro le responde que seguramente será un papel de poca importancia y protagonismo, Carmen enojada y llena de orgullo canta There She Goes donde alardea de que se convertirá en toda una estrella famosa y admirada por todo el mundo, por donde sea que vaya brillará y será reconocida. A su show se le unen sus demás compañeros presentando un gran número lleno de entusiasmo y baile.

Características y situación del personaje:

Carmen Díaz es el personaje que estará escenificando. Carmen es una joven estudiante de artes de descendencia latina, es una chica muy talentosa con cualidades artísticas para la danza el teatro y el baile, considerada en el teatro musical como un tripe amenaza, porque tiene para estas tres artes.

Este personaje se nos muestra como una mujer bastante determinada a alcanzar sus sueños y se podría decir que está casi obsesionada con alcanzar la fama. Además, es muy extrovertida y segura de sí misma. En el desarrollo de la historia Carmen se enamora de uno de sus compañeros de la academia este personaje es Scholmo un chico que estudia música y toca el violín, sin embargo, ella está dispuesta a dejar de lado el amor y seguir sus sueños, por ende, decide dejar la escuela e irse a Los Ángeles en donde en lugar de encontrar fama se hace adicta a las drogas. Así que decide volver a New York y en la puerta de la academia se encuentra a Scholmo. Este, sorprendido por su estado le da algo de dinero con la promesa de que por favor dejara su adicción. Finalmente, Carmen no se recupera y muere de una sobredosis.

Gestos teatrales del personaje:

Table 9. Descripción del personaje Carmen Díaz

Personaje:	Nombre:	Género:	Edad:	Descripción:	Apariencia:
	Carmen Díaz	Femenino	Joven adulta (No especifica)	Talentosa, extrovertida, segura de sí misma, egocéntrica, ingenua	Cabello negro, usa una chaqueta roja,

Para la personificación de este personaje adoptaré el papel de una joven extrovertida, segura de sí misma con gestos casi arrogantes que resalten la seguridad de mis palabras, porque mi objetivo principal por encima de todo será ser una estrella famosa. A través de este número demostraré todas mis cualidades artísticas que como personaje necesito reflejar. Asegurar cada desplazamiento en el campo escénico, dándole lugar a mi discurso del gran show.

Elementos transformadores

El elemento transformador que utilizaré en representación de este personaje será una falda roja, pues en la mayoría de representaciones del musical Fame el personaje de Carmen utiliza una prensa roja en su vestuario y en mi caso será una falda.

CHICAGO (1975)

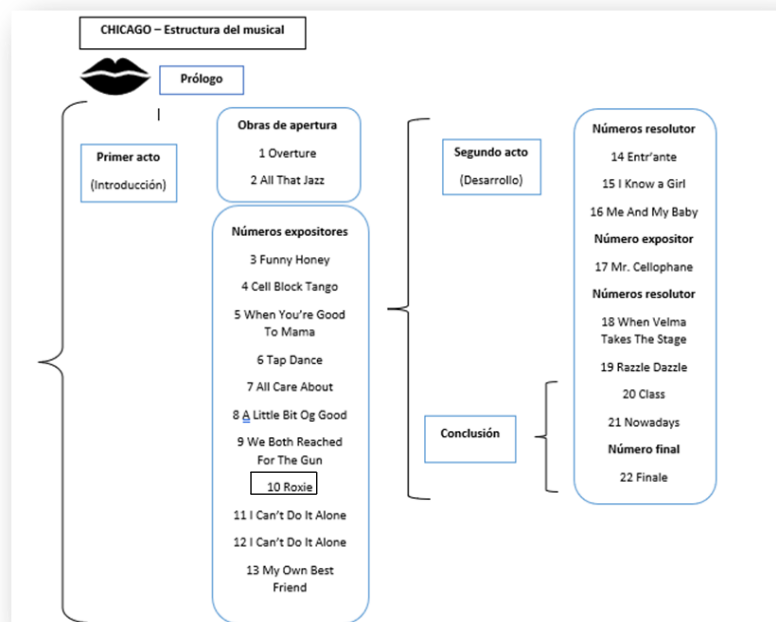
Bob Fosse, Jhon Kander y Fred Ebb

Chicago es un musical inspirado en la obra teatral Chicago (1926) de la dramaturga y periodista estadounidense Maurine Dallas Watkins.

Bob Fosse fue el encargado de convertir esta obra teatral en un musical y en colaboración con los músicos y letristas John Kander y Fred Ebb empezaría el proceso de creación inspirados en el vodevil de los años 20, y dentro de su trama también reflejarían los absurdos procesos judiciales de los Estados Unidos. Así finalmente con la creación de las canciones por parte de Kander y Ebb y las coreografías de Fosse sería presentado un musical irónico, sexy y divertido. Chicago el musical fue presentado en el 46th Street Theatre The Broadway en 1975. García (2008).

La trama de este musical se ubica en los años 20's en los Estados Unidos en Chicago Illinois y narra la historia de dos mujeres artistas del vodevil que se encuentran en la cárcel en proceso de juicio, por ser acusadas de asesinato. Roxie Hart y Velma Kelly son las protagonistas de la historia. Estas dos mujeres harán de todo por ser eximidas de la justicia. Así mismo con ayuda de la controversia de sus casos y la presencia constante de la prensa, esto les ayudara según ellas, a convertirse en grandes y famosas estrellas.

Ilustración 14. Estructura del musical Chicago



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

Chicago fue el primer musical que vi y es uno de los que más recuerdo. Roxie, decimo número expositor de la obra es un número que me cautiva y siempre quise representarlo. Roxie es una canción que te envuelve y gracias a las características dancísticas tan únicas de Fosse esta pieza tan sensual y animada hipnotizan.

Roxie

<i>Letra original</i>	<i>Traducción</i>
<i>The name on everybody's lips</i>	<i>El nombre en boca de todos</i>
<i>Is gonna be Roxie</i>	<i>Será Roxie</i>
<i>The lady raking in the chips</i>	<i>La dama acumulando las fichas</i>
<i>Is gonna be Roxie</i>	<i>Será Roxie</i>
<i>I'm gonna be a celebrity</i>	<i>Seré una celebridad</i>
<i>That means</i>	<i>Que significa</i>
<i>Somebody everyone knows</i>	<i>Alguien a quien todo el mundo conoce</i>
<i>They're gonna recognize my eyes</i>	<i>Reconocerán mis ojos</i>
<i>My hair my teeth my boobs my nose</i>	<i>Mi pelo, mis dientes, mis pechos, mi nariz</i>
<i>From just some dumb mechanics wife</i>	<i>De ser la mujer de un mecánico tonto</i>
<i>I'm gonna be Roxie</i>	<i>Seré Roxie</i>
<i>Who says that murder's not an art?</i>	<i>¿Quién dice que el asesinato no es un arte?</i>
<i>And who in case she doesn't hang</i>	<i>Y quien, en caso de que no la cuelguen</i>
<i>¿Can say she started with a bang?</i>	<i>¿Puede decir que empezó con un bang?</i>
<i>Roxie Hart!</i>	<i>¡Roxie Hart!</i>
<i>Boys...</i>	<i>Chicos...</i>
<i>They're gonna wait outside in line</i>	<i>Esperarán fuera en fila</i>
<i>To get to see</i>	<i>Para poder ver</i>
<i>Roxie</i>	<i>Roxie</i>
<i>Think of those autographs</i>	<i>Piensa en esos autógrafos</i>
<i>I'll sign,</i>	<i>Que firmaré</i>
<i>'Good luck to ya,'</i>	<i>"Buena suerte para ti"</i>
<i>And I'll appear</i>	<i>Y apareceré</i>
<i>In a lavalier that goes</i>	<i>En un micrófono que irá</i>
<i>All the way down to my waist</i>	<i>hasta mi cintura.</i>
<i>Here a ring,</i>	<i>Un anillo aquí</i>
<i>There a ring,</i>	<i>Un anillo allí</i>
<i>Everywhere a-ring-a-ling</i>	<i>Un ring-a-ling en todas partes</i>
<i>But always in the best of taste!</i>	<i>¡Pero siempre con el mejor gusto!</i>
<i>Mmmm, I'm a star!</i>	<i>Mmmm, ¡soy una estrella!</i>
<i>And the audience loves me!</i>	<i>¡Y el público me ama!</i>
<i>And I love them</i>	<i>Y yo a ellos</i>
<i>And they love me for loving them</i>	<i>Y ellos me ama por amarlos</i>
<i>And I love them for loving me</i>	<i>Y yo los amo por amarme</i>
<i>And we love each other</i>	<i>Y nos amamos mutuamente</i>
<i>And that's because none of us</i>	<i>Y eso es porque ninguno de nosotros</i>
<i>Got enough love in our childhoods</i>	<i>Recibió amor suficiente en nuestras infancias</i>
<i>And that's showbiz</i>	<i>Y esa es la industria del espectáculo</i>
<i>Kid</i>	<i>Niño</i>
<i>She's given up her hum drum life</i>	<i>Ella ha abandonado su vida corriente</i>
<i>I'm gonna be sing it</i>	<i>Voy a ser, cántalo</i>
<i>Roxie</i>	<i>Roxie</i>
<i>She made a scandal and a start</i>	<i>Hizo un escándalo y un inicio</i>
<i>And Sophie Tucker will shit</i>	<i>Y Sophie Tucker se va a enojar</i>
<i>I know</i>	<i>Lo sé</i>
<i>To see her name, get billed below</i>	<i>Al ver su nombre listado debajo de</i>
<i>Roxie Hart</i>	<i>Roxie Hart</i>

Letra de Kander y Ebb

Roxie desde su letra representa el cinismo y nos damos cuenta de que este personaje claramente no está en sus cabales. Roxie Hart dentro de la narrativa de este número nos expone sus deseos y ambiciones muy parecido al personaje de Carmen en Chicago. Esta letra es justamente una descripción de cómo el personaje se imagina a sí mismo y también cómo le gustaría que la vieran los demás. A pesar de que es una narración de los hechos y actos que han pasado y ella ha cometido, también es un discurso que distorsiona la realidad de este personaje, pues desde la situación en la que se encuentra nada de eso está pasando, ni pasará en realidad, Roxie no es una estrella ni es considerada una, pero ella cree que así

es y lo será. Muchas de sus palabras buscan justificar sus actos por su ambición de convertirse en artista, pero también busca a través de este discurso ignorar la cruel realidad que la rodea.

“Who Says that murder’s not an art”

Contexto de la canción dentro del musical:

Roxie es un número expositor del musical y hace parte del primer acto. Dentro de la narrativa Roxie después de dar una conferencia de prensa, donde mintió asegurando que es inocente y que el arma con la que mato a Fred Casely se disparó sola, es enviada de nuevo a la cárcel donde ilusionada con que será liberada, canta Roxie, imaginándose en un escenario presentando algunos hechos que ella cree que pasarán y por ende será absuelta de sus cargos. Incluso cree que a raíz de cometer ese asesinato será comprendida y que gracias a la polémica que ha generado su caso en prensa, conseguirá la fama que tanto desea.

Características y situación del personaje:

Roxie Hart es una joven que desde muy joven ha soñado con ser una famosa estrella del Vodevil. Es una mujer muy bella, seductora y de apariencia inocente y delicada, pero en realidad es una mujer muy ambiciosa y soñadora que está dispuesta a ser lo que sea por alcanzar la fama. Así que empezó un romance con un mafioso llamado Al Capelli, con la idea de que con su influencia ganaría reconocimiento en la escena, pero nunca alcanzó esa fama que tanto quería, pues trabajaba como parte de las coristas en un club al sur de Chicago. Por ende, abandona al mafioso y se casa con un mecánico llamado Amos Hart, quien la ama, pero es muy ingenuo. Roxie conoce a un vendedor de carros llamado Fred Casely que se convierte en su amante, pero un día él intenta dejarla, ella no lo acepta y le dispara matándolo. Roxie es encontrada culpable así que es enviada a prisión y en la espera de su juicio conoce a la matrona de la cárcel llamada Mama. Esta la convence de darle cierta cantidad de dinero asegurándole que la ayudaría a conseguir prensa y su caso sería mediático y controversial logrando la libertad y la fama. Mama le recomienda un abogado quien gracias a su influencia finalmente la ayuda a ser absuelta mintiendo. Aunque Roxie fue liberada queda muy insatisfecha, porque estaba convencida de que gracias a su escandaloso caso sería una famosa celebridad. En vez de eso vuelve a un club normal de Vodeville de Chicago.

Gestos teatrales del personaje:

Table 10. Descripción del personaje Roxie

Personaje:	Nombre:	Edad:	Género:	Descripción:	Apariencia:
	Roxie Hart	24	Femenino	Sensual, mentirosa, manipuladora, oportunista.	Rubia y pelo rizado, esbelta, ropa negra.

Roxie es un personaje que desde sus gestos se muestra como una mujer muy seductora, desde la forma de moverse hasta su voz suave y aireada son los gestos que estaré tomando para la caracterización de mi personaje. El personaje también es muy seguro de sí mismo pero esa seguridad no se basa en los hechos reales, solo es una construcción de la imaginación y estado mental del personaje. Aun así, por medio de mi interpretación la seguridad y ánimo de mis palabras reflejaran el sentido del texto y del personaje. Interpretaré con carisma y sensualidad al personaje en este número, narrando lo que para Roxie es real y tiene sentido en ese momento de la trama.

Roxie es una joven con un pasado muy oscuro cargado de pobreza y soledad todos estos hechos hicieron de esta mujer un personaje corrupto.

Elementos de transformadores:

Los elementos de transformación que estaré utilizando para el cambio al personaje de Roxie será un guante negro y una bufanda de plumas, me parecen adecuados ya que son elementos representativos del vestuario en el cabaret. Estos me ayudaran al darle sentido y vida al personaje.

SHREK THE MUSICAL (2008)

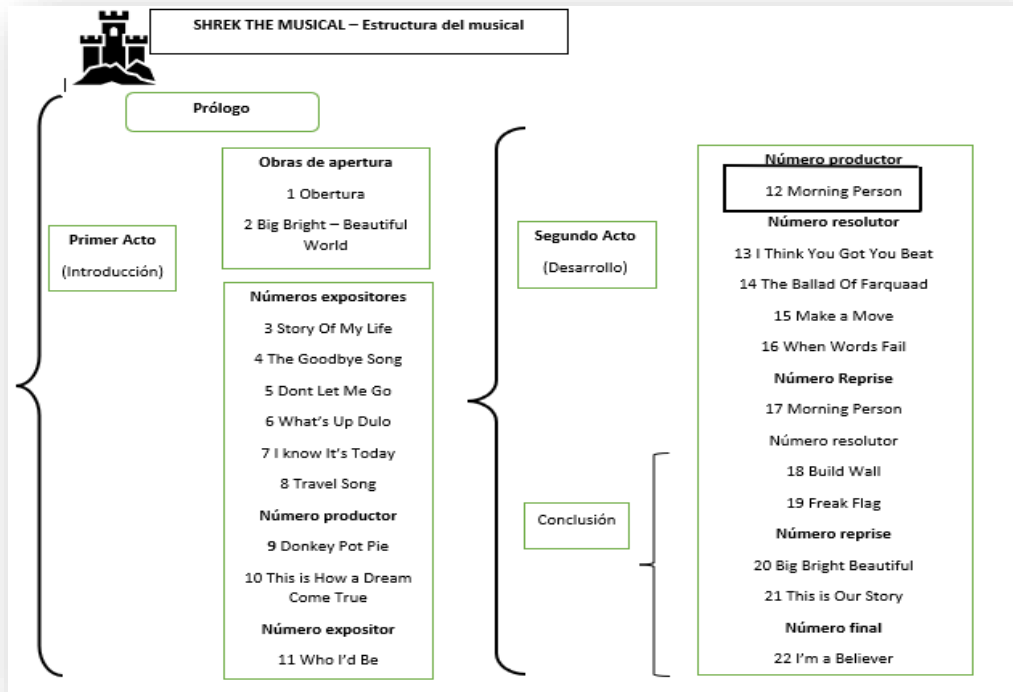
Jeanine Tesori, Lindsay Abaire y Jason More

Shrek The Musical es una adaptación de la conocida película de DreamWorks Shrek del año 2001, basada en el libro del mismo nombre de William Steig de 1990.

En el 2002 el director de teatro Jason More y Jeanine Tesori empezaron a realizar el proceso creativo del proyecto y en el 2004 se une Lindsay Abaire se una para trabajar en las letras. En el 2007 es presentado el guion final. Esta producción de Broadway fue estrenada en el 2008. Con música de Jeanine Tesori y letras de Lindsay Abaire. Webber (2011).

Ilustración 15. Estructura del musical Shrek

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos



La trama de este musical narra la historia de un ogro llamado Shrek, que vive en un pantano. La tranquilidad de este ogro se acaba cuando es invadido por varias criaturas mágicas que han sido desterradas de sus casas por Lord Farquaad. Así que este ogro para recuperar su casa y su pantano accede a un trato con Lord Farquaad que será rescatar a la princesa Fiona que se encuentra reclusa en un castillo custodiado por un dragón y después de rescatarla deberá llevarla a Farquaad.

MORNING PERSON

Morning es un número productor de carácter muy animado que desde el canto y la danza resalta, configurando una escena bastante icónica de la película. Como número productor es ejecutado con bastante energía y bastantes recursos artísticos teatrales como elementos de escena. Así mismo cuenta con un carisma a nivel del personaje que resalta y personalmente me encanta, por estas razones he escogido este número.

Letra de la canción:

<i>Letra original</i>	<i>Traducción</i>
<i>Good morning birds</i>	<i>Buenos días pájaros</i>
<i>Good morning trees</i>	<i>Buenos días arboles</i>
<i>Ohh what a lovely day</i>	<i>Ohh que lindo día</i>
<i>The Sun's so big it hurts my eyes</i>	<i>El sol es tan grande que me duelen los ojos</i>
<i>But really that's ok</i>	<i>Pero realmente está bien</i>
<i>A brand-new day</i>	<i>Un nuevo día</i>
<i>With things to do</i>	<i>Con cosas que hacer</i>
<i>So many plans to make</i>	<i>Tantos planes para hacer</i>
<i>I've had 6 cups of coffee</i>	<i>Tomé 6 tazas de café</i>
<i>So I'm really wide awake</i>	<i>Así que estoy muy despierto</i>
<i>I've always been a morning person</i>	<i>Siempre he sido una persona mañanera</i>
<i>A morning girl</i>	<i>Una chica de la mañana</i>
<i>Hurray</i>	<i>Viva</i>
<i>(Going up each time until the bird explodes)</i>	<i>(Subiendo cada vez hasta que el pájaro explota)</i>
<i>Cheep cheep cheep cheep cheep</i>	<i>Pío pío pío pío pío pío</i>
<i>Hurray</i>	<i>Viva</i>
<i>Cheep cheep cheep cheep cheep</i>	<i>Pío pío pío pío pío pío</i>
<i>Hurray</i>	<i>Viva</i>
<i>Cheep cheep cheep cheep cheep</i>	<i>Pío pío pío pío pío pío</i>
<i>Hurray</i>	<i>Viva</i>
<i>Good morning, dear</i>	<i>Buenos días querida</i>
<i>Say have you heard</i>	<i>Di has escuchado</i>
<i>Today's my wedding day</i>	<i>Hoy es el día de mi boda</i>
<i>I haven't met my husband yet</i>	<i>Todavía no he conocido a mi esposo</i>
<i>But I'm hopeful anyway</i>	<i>Pero de todos modos tengo esperanzas</i>
<i>I'll wear a gown</i>	<i>Me pondré una bata</i>
<i>We'll have a ball</i>	<i>Tendremos una pelota</i>
<i>And dance forevermore</i>	<i>Y baila para siempre</i>
<i>He'll take me in his massive arms</i>	<i>Me tomará en sus enormes brazos</i>
<i>And spin me around the floor</i>	<i>Y girarme por el piso</i>
<i>I've always been a morning person</i>	<i>Siempre he sido una persona mañanera</i>
<i>A Morning girl</i>	<i>Una chica de la mañana</i>
<i>Hurray</i>	<i>Viva</i>
<i>(Mouse tap)</i>	<i>(Toque del mouse)</i>
<i>A brand new start</i>	<i>Un nuevo comienzo</i>
<i>A palette cleanse</i>	<i>Una paleta de limpieza</i>
<i>As fresh as lime sorbet</i>	<i>Tan fresco como el sorbete de lima</i>
<i>Last night I was a monster</i>	<i>Anoche fui un monstruo</i>
<i>But this morning</i>	<i>Pero esta mañana</i>
<i>This morning</i>	<i>Esta mañana</i>
<i>This morning I'm ok</i>	<i>Esta mañana estoy bien</i>
<i>This morning</i>	<i>Esta mañana</i>
<i>I'm ok</i>	<i>estoy bien</i>

Letrista Lindsay Abaire

El personaje de Fiona en Morning Person nos narra su estado de ánimo relacionado con el ambiente que la rodea en ese momento, pues ha sido liberada del castillo y piensa que conocerá al príncipe que la liberará de su hechizo. Fiona a pesar de no ser rescatada precisamente por el príncipe con el que tanto soñaba, igual se encuentra feliz por haber sido liberada del castillo y refleja ese primer signo

de felicidad en Morning Person. La libertad que le produce poder salir al bosque, al aire libre la inspiran a cantar. Aun así, también está muy animada porque muy pronto conocerá a Lord Farquaad el supuesto príncipe encantador con el que se casará.

“I haven't met my husband yet But I'm hopeful anyway”

Contexto de la canción dentro del musical:

Los personajes principales, que son Shrek, Fiona y burro se encuentran descansando en el bosque después de haber rescatado a la princesa, así que mientras burro y Shrek hacen una fogata para pasar la noche en el bosque, Fiona decide pasar la noche sola en una casa abandonada que había por el lugar. Cuando amanece en vista del hermoso y primer día de libertad, ella sale muy animada de la casa a buscar alimentos para prepararles el desayuno a Shrek y burro. Mientras camina por el bosque interpreta el número donde incluso realiza un dueto con un pajarito que está en un árbol del bosque. Más adelante en su camino por el bosque se encuentra al flautista de Hamelin, que está controlando a unos ratones con su flauta, Fiona al ver a estos ratoncitos tan animados y bailarines, se le une a la danza.

Características y situación del personaje:

Fiona es una joven princesa que se encuentra prisionera en un castillo custodiado por un dragón. Ella es una joven muy animada y carismática siempre con la esperanza de que algún día será rescatada por un príncipe azul. Ella fue secuestrada en la torre en una víspera de navidad cuando era una niña. Pasó veinte años encerrada hasta que por fin fue rescatada por Shrek. A pesar de ser una chica muy elegante porque es una princesa, por supuesto, también es muy ruda y cómica cuando la ocasión lo amerita, esto es más frecuente cuando conoce a Shrek quien es un ogro con pocos modales. Y aunque al principio estos dos no se llevan bien, pasan tiempo juntos y al lado de burro, dándose cuenta de que después de todo no son tan diferentes. Fiona y Shrek terminan enamorándose, pero Fiona tiene un secreto que le da miedo revelar por miedo a no ser aceptada. Su secreto termina revelándose y nos enteramos de que esta princesa desde pequeña había sido encantada por una bruja y en las noches se convertía en una ogra. Aunque ella tiene miedo de revelar su secreto Shrek le confiesa su amor y Fiona le cuenta la verdad, también le dice que lo ama y finalmente terminan juntos.

Gestos teatrales del personaje:

Table 11. Descripción del personaje Fiona

Personaje:	Nombre:	Edad:	Género:	Descripción:	Apariencia:
	Fiona	27	Femenino	Valiente, carácter fuerte, ruda, amigable, bondadosa, cómica.	De día es humana de noche es ogra con piel verde. Humana tiene pelo rojo. Esbelta y vestido verde

El *gestus* que estaré usando para la cartelización de este personaje será tomar esos elementos ya mencionados que hacen parte de la personalidad de Fiona, carácter animado y alegre. Así mismo, la jugabilidad del espacio, pues se querrá representar que estoy caminando por el bosque entonces para esto el desplazamiento e interacción con el espacio serán claves, para poder transmitir el mensaje y recrear el contexto del número.

Elementos de transformación:

El elemento transformador para ese número será el pajarito que acompaña en dueto a Fiona en esta canción. Este elemento será un pájaro de juguete. Además, para desarrollar el escenario estaré haciendo uso de unos árboles de cartón que simulen el bosque, utilizare una canasta y unas flores.

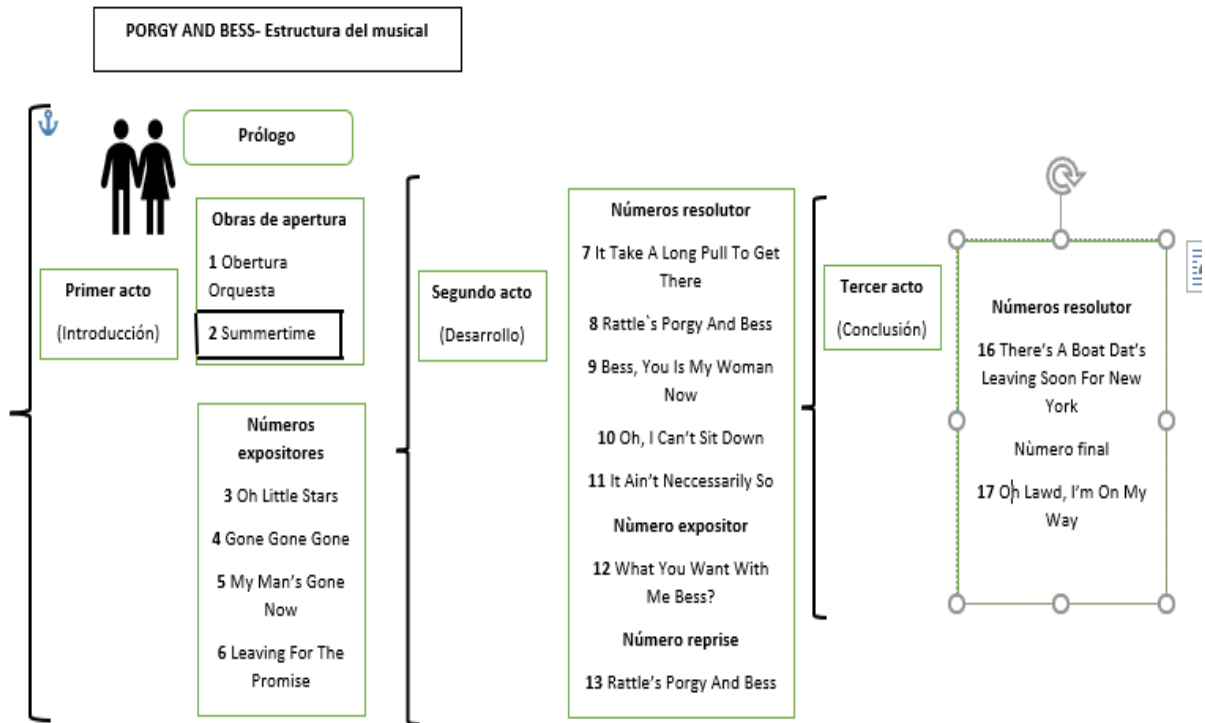
PORGY AND BESS (1935)

George Gershwin

Gershwin en el año 1935 quiso escribir una obra inspirada en las melodías y músicas afroamericanas predominantes de la época como lo fueron el Jazz y el folclore. Summertime es una obra inspirada en la novela del escritor DuBube Hayward llamada Porgy. El musical de Gershwin es considerado una de las más grandes obras de este compositor y fue diseñada como una obra en tres actos. Unas de las características más importantes a resaltar de esta obra, en su momento, es que su reparto estuvo conformado mayormente por artistas afroamericanos y fue una de las primeras obras que aportaron nuevo material creativo con la inclusión de melodías Blues, Jazz y ópera en una sola obra. Katz (2019).

La trama de esta obra se desarrolla en Carolina del Sur en un barrio ficticio llamado Catfish Row y nos narra la historia de los afroamericanos estadounidenses en la época de los años 30's, donde nos presenta a su personaje principal Porgy, un hombre minusválido que está profundamente enamorado de Bess, una chica que se encuentra recorriendo un oscuro mundo lleno de drogas y relaciones tóxicas, pero aun así, Porgy estará dispuesto hacer lo que sea por rescatarla de ese mundo y poder ganar su amor. Dentro de los personajes principales de la trama encontramos a Clara, quien es el personaje que interpreta el número Summertime y por ende será el personaje que estaré representando.

Ilustración 16. Estructura del musical Porgy & Bess



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

SUMMERTIME

Summertime es uno de los números más representativos de toda la obra y por ende ese es uno de los motivos por los que decidí escogerlo como parte de mi repertorio, pero sin duda lo que más me llamo atención de esta aria es la calidad vocal, característica de su ejecución e interpretación que ejecuta la técnica de voz de cabeza del canto lírico, con la ejecución de ritmos y melismas del jazz.

Letra de la canción:

Letra original	Traducción
<i>Summertime, And the livin' is easy Fish are jumpin' And the cotton is high</i>	<i>Verano, y la vida es fácil Los peces están saltando y el algodón está alto</i>
<i>Your daddy's rich And your mamma's good lookin' So hush little baby Don't you cry</i>	<i>Tu papá es rico y tu mamá es guapa Así que cállate, cariño, no llores</i>
<i>One of these mornings You're going to rise up singing Then you'll spread your wings And you'll take to the sky</i>	<i>Una de estas mañanas te vas a levantar cantando Luego extenderás tus alas y te llevarás al cielo</i>
<i>But till that morning There's a'nothing can harm you With daddy and mamma standing by</i>	<i>Pero hasta esa mañana no hay nada que pueda hacerte daño con papá y mamá esperando</i>

La letra de este número está concebida como una canción de cuna, y si bien Gershwin compuso la canción, esta es una adaptación de los poemas de Heyward. Esta canción de cuna que Clara le canta a su bebé, hace referencia a varios de los trabajos de los personajes y el contexto social de la época.

The fish are jumping (El pescado este saltando)

And the cotton is High (Y el algodón es alto)

Los peces están saltando se refiere al trabajo de su padre Jake, quien es un pescador dentro de la trama. Cuando Clara dice el algodón está alto, nos lleva a pensar acerca del contexto social y de trabajo de la época de los afroamericanos, en el que los negros trabajaban mayormente esclavizados en las plantaciones de algodón en Carolina del sur en Estados Unidos. Finalmente, la letra de esta canción nos describe el amor de Clara hacia su bebé donde, en su canto, le asegura bienestar y protección.

Contexto del número en el musical:

Summertime es el número dos de apertura del musical donde nos introduce al personaje de Clara y a su bebé. En este primer momento de la trama se nos da un vistazo a barrio Catfish Row. Clara en ese momento se encuentra fuera de su casa con algunas de sus vecinas arrullando y cantándole a su bebé.

Características y situación del personaje:

Clara es uno de los personajes principales de la trama y se nos muestra como una joven ama de casa. Ella además es esposa de Jake, un pescador que es amigo de Porgy. El personaje de Clara, aunque no tiene una historia de trasfondo en la trama, siempre se nos representa como una madre dulce y cariñosa siempre con su hijo en sus brazos, siempre se muestra como una esposa fiel y amorosa. Demuestra su gran amor por Jake cuando este se cae de su canoa y casi se ahoga, cuando corre a ayudarlo soltando por primera vez a su hijo de sus brazos. Finalmente, Clara y Jake consideran el mudarse a New York donde Jake le asegura que esto será un cambio que les traerá mejores oportunidades de vida.

Gestos teatrales del personaje:

Para representar el personaje de Clara tendré que reflejar la postura real de una madre teniendo en brazos a su bebe, realizar un desplazamiento delicado y lento por el escenario simulando el ritmo suave y lento para calmar al bebé. Utilizaré una gestualidad facial suave que genere esa sensación maternal de calma y tranquilidad que tranquilizaría el llanto de su niño. Desde mis brazos, mantendré una posición que genere buen agarre y simularé una posición de bebé al pecho, el gesto común de sostener un bebé en brazos.

Elementos de transformación:

El elemento transformador para el este número será un muñeco con forma de bebe que me ayudará a dar una significación más real a la interpretación e intención del personaje y me ayudará a entrar en ese contacto real de lo que sería tener un bebe en brazos.

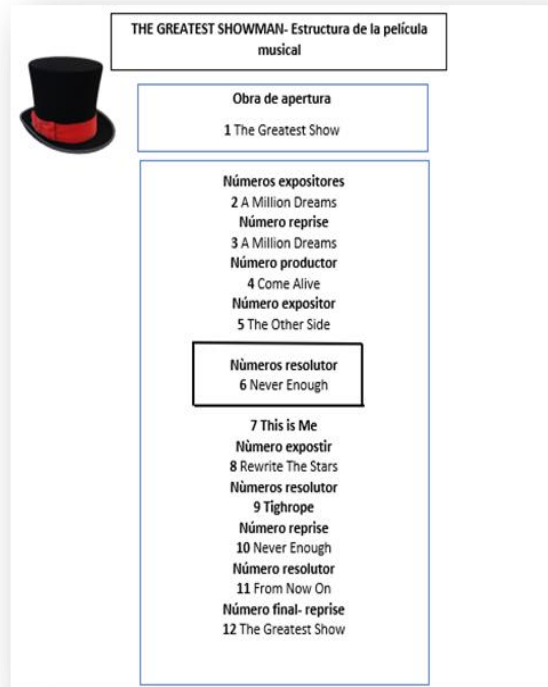
THE GREATEST SHOWMAN (2017)

Benj Pasek, Justin Paul y Michael Gracey

Esta obra es una película musical dirigida por Michael Gracey y música compuesta y escrita por Benj Pasek y Justin Paul del año 2017. The Greatest Showman está inspirada en la vida real del circense estadounidense PT Barnum, quien es considerado como unos de los mejores Showman de la historia del circo.

Si bien la película se basa en la vida de Barnum, la narración es construida de una forma más digerible y ficticia donde los tintes racistas de la vida real y los abusos fueron excluidos. La trama de esta historia nos centra en el siglo XIX en los Estados Unidos y nos muestra al protagonista PT Barnum como un padre de familia que no está en una muy buena situación económica, pero es un hombre visionario con gran creatividad, sueños y ambiciones. Así que este decide emprender un espectáculo de entretenimiento con artistas con características especiales y raras llamando a su show Barnum & Bailey, este show rápidamente gana fama y popularidad convirtiéndose PT Barnum en el Showman más grande del mundo. Nuñez (2017).

Ilustración 17. Estructura de la película musical The Greatest Showman



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

NEVER ENOUGH

Esta canción es el tema más reconocido del musical y personalmente es mi número favorito al lado de This Is Me. Never Enough es una canción interpretada genialmente por Loren Allred. Es una canción oscilante con dinámicas muy bien construidas que destacan las calidades vocales, es una grandiosa obra que quise escoger como parte de mi repertorio por su gran belleza armónica y vocal.

Letra de la canción:

Letra original	Traducción
<i>I'm trying to hold my breath</i>	<i>Estoy tratando de contener la respiración</i>
<i>Let it stay this way</i>	<i>Deja que se quede de esta manera</i>
<i>Can't let this moment end</i>	<i>No puedo dejar que este momento termine</i>

<i>You set off a dream in me</i>	<i>Me hiciste un sueño</i>
<i>Getting louder now</i>	<i>Haciéndose más fuerte ahora</i>
<i>¿Can you hear it echoing?</i>	<i>¿Puedes oírlo haciendo eco?</i>
<i>Take my hand</i>	<i>Toma mi mano</i>
<i>Will you share this with me?</i>	<i>¿Compartirás esto conmigo?</i>
<i>'Cause darling, without you</i>	<i>Porque cariño, sin ti</i>
<i>All the shine of a thousand spotlights</i>	<i>Todo el brillo de mil focos</i>
<i>All the stars we steal from the night sky</i>	<i>Todas las estrellas que robamos del cielo nocturno</i>
<i>Will never be enough</i>	<i>Nunca será suficiente</i>
<i>Never be enough</i>	<i>Nunca ser suficiente</i>
<i>Towers of gold are still too little</i>	<i>Las torres de oro son todavía muy pequeñas</i>
<i>These hands could hold the world but it'll</i>	<i>Estas manos podrían sostener el mundo, pero lo hará</i>
<i>Never be enough</i>	<i>Nunca ser suficiente</i>
<i>Never be enough</i>	<i>Nunca ser suficiente</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>
<i>Never, never</i>	<i>Nunca nunca</i>
<i>Never, never</i>	<i>Nunca nunca</i>
<i>Never, for me</i>	<i>Nunca para mi</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>
<i>Never enough</i>	<i>Nunca es suficiente</i>
<i>Never enough</i>	<i>Nunca es suficiente</i>
<i>Never enough</i>	<i>Nunca es suficiente</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>
<i>All the shine of a thousand spotlights</i>	<i>Todo el brillo de mil focos</i>
<i>All the stars we steal from the night sky</i>	<i>Todas las estrellas que robamos del cielo nocturno</i>
<i>Will never be enough</i>	<i>Nunca será suficiente</i>
<i>Never be enough</i>	<i>Nunca ser suficiente</i>
<i>Towers of gold are still too little</i>	<i>Las torres de oro son todavía muy pequeñas</i>
<i>These hands could hold the world but it'll</i>	<i>Estas manos podrían sostener el mundo, pero lo hará</i>
<i>Never be enough</i>	<i>Nunca ser suficiente</i>
<i>Never be enough</i>	<i>Nunca ser suficiente</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>
<i>Never, never</i>	<i>Nunca nunca</i>
<i>Never, never</i>	<i>Nunca nunca</i>
<i>Never, for me</i>	<i>Nunca para mi</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>
<i>Never enough</i>	<i>Nunca es suficiente</i>
<i>Never, never</i>	<i>Nunca nunca</i>
<i>Never enough</i>	<i>Nunca es suficiente</i>
<i>Never, never</i>	<i>Nunca nunca</i>
<i>Never enough</i>	<i>Nunca es suficiente</i>
<i>For me</i>	<i>Para mi</i>

Letra de Benj Pasek y Justin Paul

La letra de esta canción nos habla de un sentimiento de añoranza y cuando lo que se quiere se obtiene se convierte en codicia, aunque por más de que se tenga incluso más de lo suficiente, existirá un vacío y siempre se querrá ambicionar más y más.

Contexto de la canción dentro del musical:

P. T Barnum es invitado a Londres a conocer a la reina gracias a su famoso show y en medio de la reunión conoce a la famosa cantante de ópera sueca Jenny Lind. Barnum se interesa por ella porque

quiere presentar a un artista que logre que su nombre sea más respetado y famoso, así que se presenta ante la cantante con la intención de convencerla para que se presente en los Estados Unidos, asegurándole que su concierto será muy admirado y tendrá mucho éxito en su país. Barnum finalmente convence a la cantante de hacer un concierto en los Estados Unidos.

Jenny Lind hace su debut en Norte América presentando la canción Never Enough y gracias a su gran voz, belleza e interpretación como le prometió P.T Barnum su concierto fue todo un éxito. Mientras ella interpreta la canción, Barnum ve en esta cantante la posibilidad de ganar mucha más fama y la posibilidad de llegar a un público más pudiente, así que deciden irse de gira por el mundo con Jenny dejando de lado a su familia y su show de artistas peculiares.

Características y situación del personaje:

El personaje de Jenny Lind es una joven y famosa cantante de ópera sueca que es contratada por P. T Barnum para ayudarle a ganar dinero y más reconocimiento a su circo. Jenny es una mujer muy elegante de clase alta, rica y conocida como el ruiseñor sueco por su bella voz. Además, es muy atractiva es una diva siempre muy bien vestida adornada con joyas y hermosos vestidos. Jenny es una mujer muy carismática astuta y sociable, además es generosa y dona casi todo su dinero a la caridad u organizaciones benéficas. Cuando esta cantante conoce a Barnum se enamora de él aun sabiendo que está casado, así que cuando están de gira ella intenta seducirlo, pero él no accede y la rechaza. Jenny muy enojada decide terminar la gira, no sin antes darle un beso en uno de sus conciertos. Cuando ella le da el beso los periodistas les toman una foto y pone a Barnum en una situación muy comprometedor. Jenny finalmente se aleja de Barnum.

El personaje de Jenny Lind está inspirado en una cantante de la vida real, Jenny Lind fue una cantante de ópera sueca que se hizo famosa en 1838, también conocida como el ruiseñor sueco.

Gestos teatrales del personaje:

Table 12. Descripción del personaje Jenny Lind

Personaje:	Nombre: Jenny Lind	Edad: 29	Género: Femenino	Descripción: Elegante, carismática, famosa, impulsiva	Apariencia: Cabello rojizo, esbelta, viste vestidos muy bellos y glamorous
-------------------	------------------------------	--------------------	----------------------------	--	--

Para interpretar el personaje de Jenny Lind estaré adaptando gestos muy suaves y elegantes, pues estaré en el papel de diva de la ópera del siglo XVIII. Toda la gestualidad corporalidad de este personaje es elegante y formal, Jenny Lind destaca por ser un personaje que demuestra mucha seguridad y presencia y no es para menos es una celebridad, así que cada mirada cada movimiento de mis extremidades deberá representar seguridad y fluidez. Como toda una diva de la época.

Mi postura en el escenario será neutral pues estamos en el contexto de las cantantes de ópera donde comúnmente están en un solo espacio, pero desde su sitio expresan todo a través de sus brazos, manos y rostro.

Elemento de transformación:

El elemento transformador para este personaje será un vagán adornado. Quiero utilizar una prenda larga que además de elegancia al personaje por su contexto artístico le dé una textura de caída como lo haría un vestido o una falda, pero por facilidad a la hora de cambiarme, un vagán con algún tipo de detalle será mi elemento transformador para este personaje.


A STAR IS BORN (2018)

Bradley Cooper y Lady Gaga

A Star Is Born es una película musical del año 2018 dirigida por Bradley Cooper y protagonizada por Lady Gaga. Esta obra está inspirada en la película del mismo nombre del año 1937 dirigida y producida por William A. Wellman.

La trama de esta película musical narra la historia de Jackson Maine, un cantante estadounidense de country rock. Un día saliendo de uno de sus conciertos en Los Ángeles California decide entrar a un bar sin saber que es un club donde se presentan artistas Drag Queen, aun así, él decide quedarse. Esa misma noche Ally Campana una joven cantante fue invitada a presentarse, Jackson ve su presentación donde queda muy sorprendido por su talento, en el camerino del bar se conocen y desde ese momento con ayuda de Jack, Ally empezará a cumplir su sueño de ser una gran estrella, además entre ellos dos surgirá una relación amorosa que se verá enfrentada a sus inseguridades, actitudes, decisiones y acciones.

Ilustración 18. Estructura de la película musical A Star Is Born

Shallow estructura	
	
Numero de apertura	
1 Black Eyes	
Números expositores	
2 Somewhere	
3 La Vie en Rose	
4 Shallow	
5 Maybe it's time	
6 Out of time	
7 alibi	
8 trust me	
Número reprise	
9 Shallow	
Número resolutor	
10 Music to my eyes	
14 Diggin	
15 Always Remember us this way	
16 look what i found	
19 Heal me	
20 I don't know what love is	
21 Is that Alright	
21 Why did you do that	
22 Hair Body Face	
23 Before cry	
24 Too far Gone	
Numero final	
25 I'll never love again	

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

SHALLOW

Shallow es la canción principal de la banda sonora de la película y destaca por ser una obra muy emocional y sentimental. Es de esas canciones que nos atrapan por su música, contexto y significado dentro de la película, es una canción que no solo quieres escuchar, también quieres interpretar.

Letra original Traducción

<i>Tell me something, girl.</i>	Dime algo, chica.
<i>¿Are you happy in this modern world?</i>	¿Eres feliz en este mundo moderno?
<i>Or do you need more?</i>	¿O necesitas más?
<i>Is there something else</i>	¿Hay algo más que
<i>You're searching for?</i>	¿Estás buscando?
<i>I'm falling.</i>	Estoy cayendo.
<i>In all the good times</i>	En todos los buenos momentos
<i>I find myself longing for change.</i>	Me encuentro deseando un cambio.
<i>And in the bad times</i>	Y en los malos momentos
<i>I fear myself.</i>	Tengo miedo de mí mismo.
<i>Tell me something, boy.</i>	Dime algo, chico.
<i>Aren't you tired</i>	¿No estás cansado de
<i>Trying to fill that void?</i>	¿Intentar llenar ese vacío?
<i>Or do you need more?</i>	¿O necesitas más?
<i>Ain't it hard</i>	¿No es difícil
<i>Keeping it so hardcore?</i>	¿Hacer que siga siendo tan intenso?

<i>I'm falling.</i>	Estoy cayendo.
<i>In all the good times</i>	En todos los buenos momentos
<i>I find myself longing for change.</i>	Me encuentro deseando un cambio.
<i>And in the bad times</i>	Y en los malos momentos
<i>I fear myself.</i>	Tengo miedo de mí misma.
<i>I'm off the deep end,</i>	Voy hacia lo profundo,
<i>Watch as I dive in.</i>	Mira cómo me zambullo.
<i>I'll never meet the ground.</i>	Nunca llegaré al suelo.
<i>Crash through the surface,</i>	Atravesaré la superficie,
<i>Where they can't hurt us.</i>	Donde no pueden hacernos daño.
<i>We're far from the shallow now.</i>	Estamos lejos de la superficie ahora.
<i>In the shallow.</i>	En la superficie.
<i>In the shallow.</i>	En la superficie.
<i>In the shallow.</i>	En la superficie.
<i>We're far from the shallow now.</i>	Estamos lejos de la superficie ahora.
<i>I'm off the deep end,</i>	Voy hacia lo profundo,
<i>Watch as I dive in</i>	Mira cómo me zambullo.
<i>I'll never meet the ground.</i>	Nunca llegaré al suelo.
<i>Crash through the surface,</i>	Atravesaré la superficie,
<i>Where they can't hurt us.</i>	Donde no pueden hacernos daño.
<i>We're far from the shallow now.</i>	Estamos lejos de la superficie ahora.
<i>In the shallow.</i>	En la superficie.
<i>In the shallow.</i>	En la superficie.
<i>In the shallow.</i>	En la superficie.
<i>We're far from the shallow now</i>	Estamos lejos de la superficie ahora

Letra de Lady Gaga, Mark Ronson y Andrew Wyatt

La letra de *Shallow* se convierte en un diálogo entre Ally y Jackson en donde se cuestionan sus sentimientos y emociones, sincerándose acerca de cómo se ven a sí mismos dentro de este planeta. Es una narración sincera que muestra sus temores más profundos, se cuestionan inseguridades que sean creado por medio de vacíos que han llevado sus vidas al borde. *Shallow* es una canción que nos muestra el estado emocional de estos personajes y nos presenta su lado más sincero, sensible y humano.

Contexto de la canción dentro del musical:

Después de que estos dos personajes se conocen en el bar, Jackson decide invitar a Ally a uno de sus conciertos en Arizona, ella inicialmente rechaza esta invitación diciendo que no podrá porque tiene que ir a trabajar, aun así, Jackson deja encargado a su chofer para que recoja a Ally a cualquier hora si ella decide ir. Finalmente, Ally decide ir y renuncia a su trabajo, cuando llega a Arizona Jackson está en pleno concierto, pero cuando la ve le pide que cante con él *Shallow*, una canción compuesta por Ally que anteriormente le había cantado a Jackson la primera vez que se habían visto, ella por supuesto no puede creer lo que le está pidiendo, pero a pesar de los nervios decide acompañarlo en el escenario. Cantan los dos la canción y cuando Ally entona el primer verso la multitud estalla en ovación por su gran voz. Terminan su interpretación y vuelven a estallar los gritos y aplausos.

Características y situación del personaje:

Ally Campana es un personaje ficticio creado por William A. Wellman para su guion de la película de 1937.

Ella es una joven de los Ángeles que siempre ha tenido el sueño de ser una gran cantante y artista, es una chica muy talentosa con una gran voz que además toca muy bien el piano, pero su sueño de alcanzar la fama ha sido frustrado por el rechazo que ha recibido según ella por su físico, pues siente que no entra en el estándar de belleza que quieren los productores musicales. Determinada a convertirse en artista, trabaja para un restaurante de la ciudad y ocasionalmente canta en un bar Drag nocturno. Ally vive con su padre quien trabaja como chofer para celebridades de los Ángeles.

Cuando Ally conoce a Jackson Maine un famoso cantante empezará su carrera hacia la fama, ellos además se enamoran, se casan y empiezan a trabajar juntos, pero Ally empieza a conocer la vida de Jackson y se da cuenta de que él no está bien emocional y físicamente, pues Jackson es alcohólico adicto también a las drogas y a raíz de eso tiende a tener comportamientos impulsivos y destructivos. Mientras Ally empieza a ganar más y más fama el comportamiento de Jackson se vuelve arrogante y celoso alegándole a ella que la fama la ha cambiado y ya no es quien ella verdaderamente es. Ally no está de acuerdo con él y le aclara su posición. El estado de drogadicción de Jackson cada vez empeora hasta el punto de orinarse en el momento en que Ally estaba recibiendo un premio Grammy. Mas adelante Jackson accede a ser internado por unos meses en un centro de rehabilitación para adictos, pasan dos meses y vuelve a salir, aunque todo parecía color de rosas después de salir del centro de ayuda él se siente muy culpable y avergonzado por que le hizo a ella. Finalmente, él se suicida, Ally queda completamente destrozada y en su memoria interpreta la última canción *I'll Never Love Again*.

Gestos teatrales del personaje:

Para la caracterización del personaje de Ally estaré tomando características físicas y de comportamiento del personaje en el contexto de la canción, como es miedo o los nervios y temor, pero aun así mostrar que mi voz es mi poder y aunque Shallow sea una muestra de mis miedos e inseguridades y tal vez me sienta vulnerable tendré que dar todo lo que soy porque este es mi momento de brillar. Para mí eso es lo que es su totalidad el personaje representa para mí por eso quiero construir mi interpretación teniendo en cuenta este pensamiento.

Elemento transformador:

Un micrófono, apoyo audiovisual imágenes.

FLASH DANCE (1983)

Adrian Lyne, Giorgio Moroder, Irene Cara y Keith Forsey

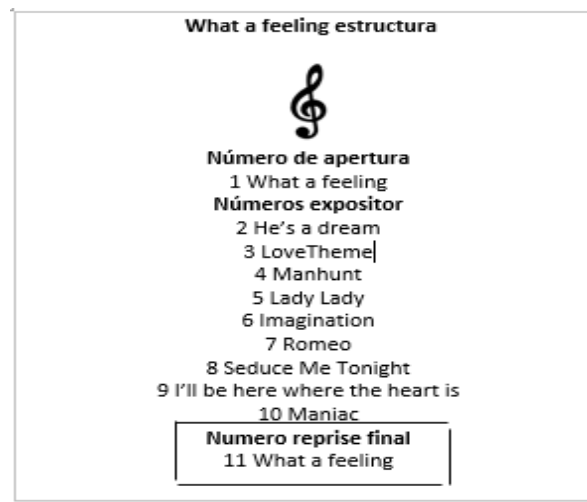
Flash dance es una película de drama musical de 1983 dirigida por Adrian Lyne, música de Giorgio Moroder, Irene Cara y Keith Forsey, la película está inspirada en la vida real.

El periodista Tom Hedley en sus años cuando estaba en Toronto Canadá frecuentaba un club llamado Gimlets, donde se presentaban varias bailarinas y una de ellas era Mauren Marder quien en las

noches bailaba allí y en el día trabajaba en construcción. Hedley escribió sobre un artículo sobre estos artistas que llamó Depot Bar And Grill y gracias a esta historia se pensó en crear un filme basándose en la vida de estas bailarinas (Guimil, 2018).

Flash dance narra la historia de Alex Owens una joven que vive sola en la ciudad de Pittsburg en los Estados Unidos. Ella desde muy joven ha soñado con convertirse en una bailarina de ballet profesional, así que pasará ganarse la vida y ahorrar para pagar sus estudios, trabajando durante el día en una fábrica de metales.

Ilustración 19. Estructura de la película Flash Dance



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

What a Feeling

Letra original

Traducción

<i>First when there's nothing but a slow glowing dream</i>	<i>Primero cuando no hay nada más que un sueño que lentamente resplandece</i>
<i>That your fear seems to hide deep inside you mind</i>	<i>Que tu temor parece esconder muy profundo en tu mente</i>
<i>All alone I have cried silent tears</i>	<i>Muy sola he llorado lágrimas silenciosas</i>
<i>Full of pride in a world made of steel, made of stone</i>	<i>Llena de orgullo en un mundo hecho de acero, hecho de piedra</i>
<i>Well, I hear the music</i>	<i>Bien, escucho la música</i>
<i>Close my eyes, feel the rhythm</i>	<i>Cierro mis ojos, siento el ritmo</i>
<i>Wrap around, take a hold of my heart</i>	<i>Envuelto en él, me sostengo de mi corazón</i>
<i>What a feeling...bein's believin'</i>	<i>Que sentimiento... ver para creer</i>
<i>I can have it all now, I'm dancing for my life</i>	<i>Puedo tenerlo todo ahora, estoy bailando por mi vida</i>
<i>Take your passion and make it happen</i>	<i>Tomar tu pasión y hacer que ocurra</i>
<i>Pictures come alive</i>	<i>Las imágenes vienen con vida</i>
<i>You can dance right through your (my) life</i>	<i>Tú puedes bailar a través de tu (mi) vida</i>
<i>Now I hear the music, close my eyes,</i>	<i>Ahora escucho la música, cierro mis ojos</i>
<i>I am rhythm</i>	<i>Tengo el ritmo</i>
<i>In a flash, it takes hold of my heart</i>	<i>En un instante, se sostiene de mi corazón</i>
<i>What a feeling...bein's believin'</i>	<i>Que sentimiento... ver para creer</i>
<i>I can have it all now, I'm dancing for my life</i>	<i>Puedo tenerlo todo ahora, estoy bailando por mi vida</i>
<i>Take your passion and make it happen</i>	<i>Tomar tu pasión y hacer que ocurra</i>
<i>Pictures come alive</i>	<i>Las imágenes vienen con vida</i>
<i>You can dance right through your (my) life</i>	<i>Tú puedes bailar a través de tu (mi) vida</i>
<i>What a feeling...</i>	<i>Que sentimiento...</i>
<i>What a feelin</i>	<i>Que sentimiento</i>
<i>Bein's believin</i>	<i>Ver para creer</i>
<i>Pictures come alive</i>	<i>Las imágenes vienen con vida</i>
<i>You can dance right through your life</i>	<i>Tú puedes bailar a través de tu vida</i>
<i>What a feeling</i>	<i>Que sentimiento</i>
<i>What a feeling</i>	<i>Que sentimiento</i>

Letra de Irene Kara y Keith Forsey

La letra de esta canción se encuentra íntimamente relacionada con Alex la protagonista y es que la canción fue escrita exclusivamente para la cinta. Esta canción nos narra y nos describe sus sentimientos, nos describe la pasión que Alex siente por la música y el baile, nos escribe su gran deseo de triunfar y ser una gran bailarina. Ella siente que la música fluye por todo su cuerpo, siente que incluso transforma su estado de ánimo y la forma en que ve las cosas. Así mismo siente que esta apunto de alcanzar todos sus

sueños y aunque a veces siente dudas e incertidumbre, está dispuesta a encontrar la forma de alcanzarlos. Sabe que el mundo es duro y cruel, pero tiene la fuerza para levantarse de las piedras que la harán tropezar en su camino.

En esta canción se nos describe un lugar y un espacio y este es el momento cuando Alex realiza su audición en la academia de ballet y nos dice que cuando oye la música, cierra sus ojos y se deja llevar por el ritmo encontrando su corazón, siente un sentimiento increíble, está extasiada y muy feliz por hacer lo que ama para finalmente cumplir sus sueños y alcanzar todo por lo que tanto ha luchado.

Contexto de la canción dentro de la película:

Alex en ese momento se encuentra esperando en la academia de ballet la llamada para realizar su audición, ella está sintiendo muchas emociones en ese momento, siente mucha incertidumbre y le entran dudas, pero sabe que esos sentimientos hacen parte de los nervios y que tiene que enfrentarlos. Un poco más adelante es llamada por el jurado, entra al salón ve a los jueces quienes tienen una actitud muy intimidante, ella saca y pone su pista y empieza a sonar What a feeling, Alex se prepara y ejecuta su baile. Todo iba bien hasta que se desconcentra y realiza un mal movimiento donde no puede continuar y decide parar la pista y volver a comenzar con su presentación. Al ver esto los jueces empiezan a dudar de ella, pero, aun así, Alex empieza su baile y esta vez se le nota gran seguridad y ejecuta la coreografía con perfección, mucha energía y ritmo. Los jueces se sorprenden y emocionan por sus grandes movimientos y control. Gracias a su espectacular presentación finalmente es aceptada en la academia.

Características y situación del personaje:

Alex Owens es una joven que tiene como sueño ser una gran bailarina profesional de ballet y aunque hasta ahora no ha tenido una formación formal en baile y ha aprendido empíricamente tiene mucho talento, es una chica muy carismática e irradia mucha seguridad Hanna Long conoce a Alex desde muy pequeña y ha sido como su mentora, Hanna es una bailarina de Ballet retirada por la edad, Alex ve en ella gran inspiración para hacer lo que hace. Esta joven trabaja como soldadora en una fábrica de metal para poder ganar dinero y costear sus estudios de danza. Una noche mientras bailaba en el bar su jefe de la fábrica Nick Hurley la ve bailar quedando muy sorprendido, esa misma noche cuando Alex sale de trabajar de aquel bar y se dispone a irse para su casa es acosada por unos hombres, Nick se da cuenta y sale en su defensa así que la lleva en su carro para su casa. Desde ese momento ellos empiezan una relación amorosa.

Alex siempre ha tenido en mente inscribirse a la academia de danza y lo hace, se prepara para realizar su audición y aunque sabe que no ser fácil está decidida a intentarlo. Todos los días se prepara siguiendo algunos consejos de Hanna. Finalmente llega el día de su audición y logra ser aceptada en la academia.

Gestos teatrales y elementos de transformación:

Table 13. Descripción del personaje Alex Owens

Personaje:	Nombre:	Edad:	Género:	Descripción:	Apariencia:
	Alex Owens	19	Femenino	Talentosa, carismática, decidida, disciplinada	Pelo rizado y vestuario juvenil y despreocupado de los 80

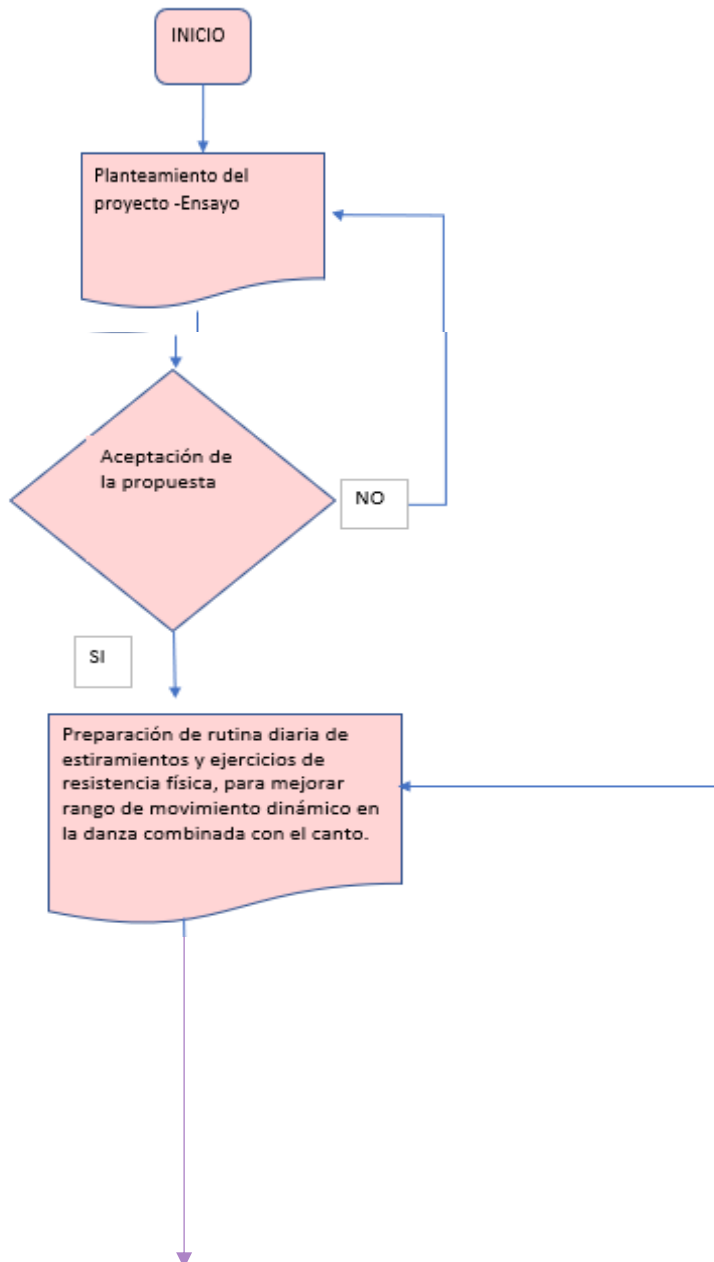
Los gestos teatrales que utilizaré para la interpretación será esa seguridad y presencia escénica que representa al personaje de Alex. Si bien he representado muchos personajes los cuales tienen muchas metas y sueños como Roxie, Carmen y Effie para mí Alex es la más sensata de todas. Ella desprende gran pasión por lo que quiere lograr, es disciplinada y ha trabajado muy duro y honestamente para lograrlo. Para mí este personaje debe ser representado con mucha seguridad, pero ese tipo de seguridad y satisfacción real que logra alcanzar nuestros sueños sabiendo que hemos superado todas nuestras dificultades de forma centrada y con los pies en la tierra. Alex es una chica con movimientos increíbles y una corporalidad para la danza natural innato. La música es su motor y mi personaje debe representar esa esencia en escena.

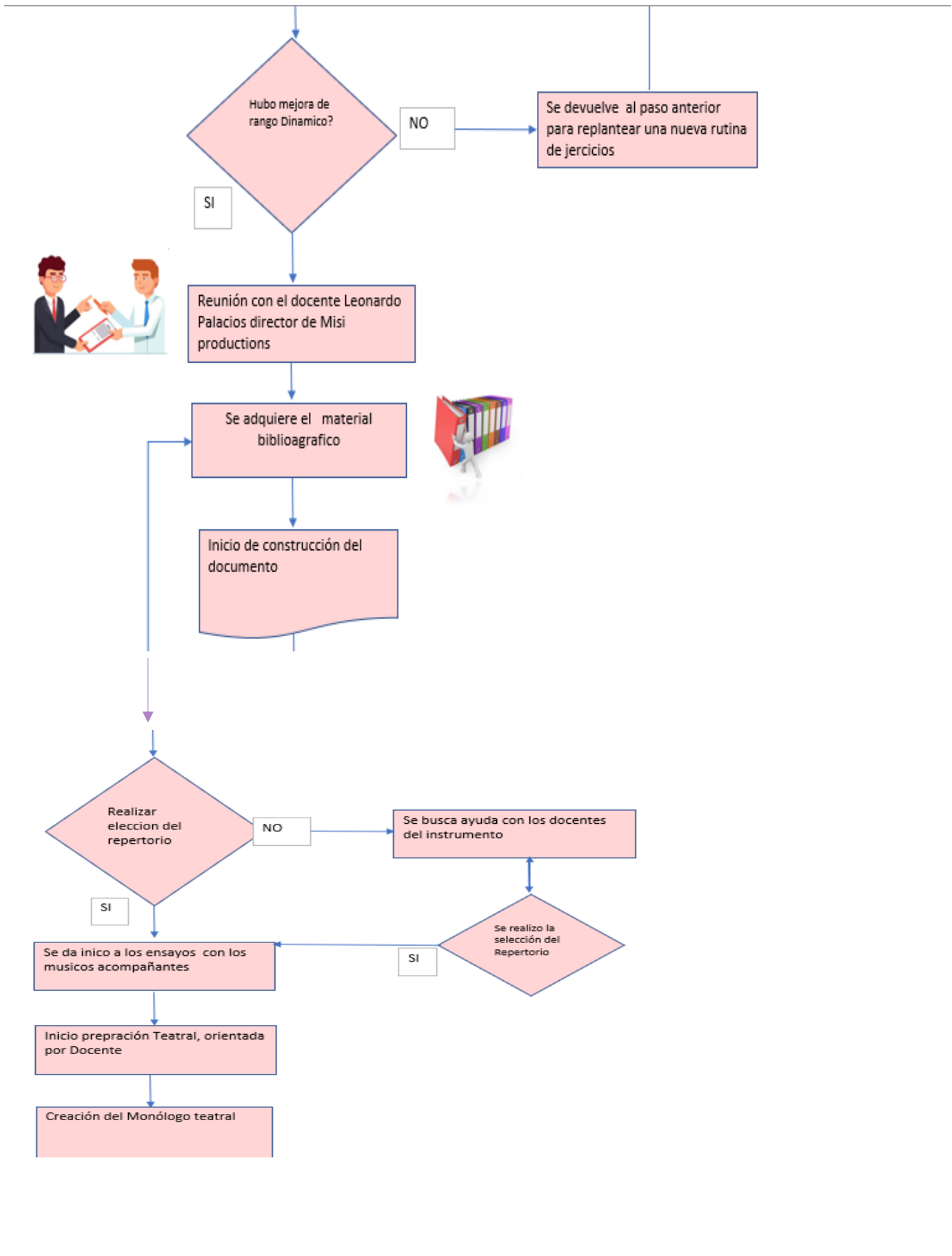
Elemento transformador:

El elemento transformador para este personaje será su tan icónico pelo rizado y también un breve stretching antes de cantar la canción, que le da un aire a la icónica escena de la película cuando Alex se está preparando en su casa para bailar.

Procedimiento metodológico

TITULO	Tesis de Grado		Nombre- Estudiante	Stephannie Asprilla Rubiano	
OBJETIVO	Conocer el paso a paso a seguir para el eficaz desarrollo del Recital de Grado				
RESPONSABLE	Stephannie Asprilla Rubiano	RECURSOS	Humanos, tecnologicos y Financieros	TIEMPO DE PUESTA EN MARCHA	De inmediato, en el momento que se presente
COMUNICACIONES INTERNAS Y EXTERNAS	Docente Teatro Musical, Orientadora de Tesis, Docente de Canto ,Docente de Teatro, Docentes acompañantes, Jurados Recital de Grado,		DOCUMENTOS ASOCIADOS	<ul style="list-style-type: none"> Planteamiento del proyecto 	





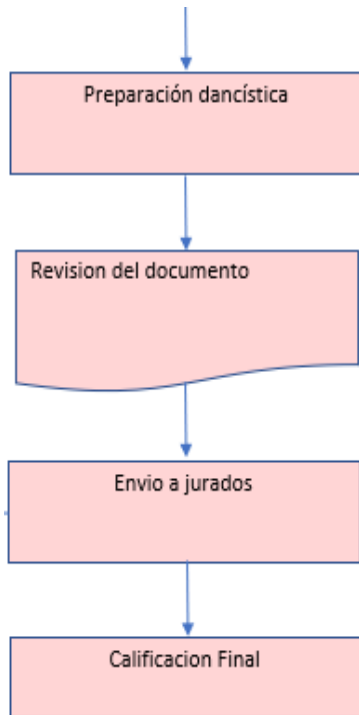


Ilustración 20. Procedimiento Metodológico

Para el desarrollo de mi propuesta se diseñó y desarrollo un formato que incluye dos actos. En el primer acto serán presentados seis números con características de expositores y en el segundo acto se presentarán siete números resolutores. Como recurso dramático, mi propuesta estará conectada a través de un monólogo y una puesta en escena, en la que se realizarán reflexiones personales que establecerán una relación mía con la significación de cada pieza.

Formato del recital:

Ilustración 21. Estructura de mi recital

Diseño del recital



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis estructural de Castellanos

ANÁLISIS MUSICAL Y VOCAL

Para la realización del análisis vocal tuve en cuenta mis cualidades vocales, por ende, los mecanismos que se ejecutaran en estas piezas no son generales, porque los mecanismos vocales dentro del canto dependen de las cualidades de cada intérprete y el estilo de cada obra.

Table 14. Descripción de las obras

Genero	Título del número	Musical	Compositor	Periodo	Tonalidad	Compás	Duración	Registro melódico	Técnicas vocales y mecanismos
Musical	The Sound Of music	The Sound Of music	Oscar Hammerstein II, Richard Rodgers, Irwin Kostal	Siglo XX	F	4/4	1:52	C5- D4	Uso de la técnica del Legit- Voz de pecho y de cabeza- sonido brillante- proyección vocal – frases largas sostenidas.
Musical	Summertime	Porgy & Bess	George Gershwin	Siglo XIX	Bm	4/4	2:48	F#4-F#5	Canto lírico- voz de cabeza- proyección vocal- vocales cubiertas- sonido brillante y homogéneo.
Musical	I dreamed a dream	Les miserables	Claude Michel Schönberg, Alan Boublil	Siglo XX	F- G	4/4	4:24	AB3- Eb6	Técnica del legit y belting- voz de pecho y de cabeza- proyección vocal- dinámicas tímbricas- dark vowels
Musical	Roxie	Chicago	Bob Fosse, Jhon Kander, Fred Ebb	Siglo XX	C	4/4	3:34	C4- Eb6	Uso de la técnica del belting- voz twangy- color de voz brillante- voz de pecho.
Musical	Move	Dreamgirls	Henry Krieger, Tom Eyen y Michael Bennet	Siglo XX	Bb	4/4- 2/4	2:35	Bb3 – F6	Uso de técnica de voz mixta- proyección vocal- voz twangy- voz de pecho y cabeza

Musical	Morning person	Shrek The musical	Jeanine Tesori, Lindsay Abaire y Jason More	Siglo XXI	B	4	12/8- 4/4- 12/8- 4/4	A3- G7	Uso de la técnica del belting-sonido brillante-voz twangy-proyección vocal- voz de pecho
Musical	Macavity the mistery cat	Cats	Andrew Lloyd Webber, Tim Rice	Siglo XX	C	4/4	3:50	A3-C5	Uso de belting-voz hablada-proyección vocal-articulación de la voz- voz de pecho
Película musical	Shallow	A star is born	Bradley Cooper, Lady Gaga	Siglo XXI	G	4/4	3:34	G3- D5	Uso de belting-dark vowels-proyección vocal- laringe en down position-voz
Musical	Memory	Cats	Andrew Lloyd Webber, Tim Rice	Siglo XX	Bb- Gb	12/8- 10/8- 6/8	3:58	G3- Eb5	Uso de la técnica del legit- twangy-proyección vocal- voz de pecho y de cabeza.
Película musical	What a feeling	Flash dance	Adrian Lyne, Giorgio Moroder, Keith Forsey	Siglo XX	Bb	4/4	3:20	F2- D5	Uso de la técnica del belting- voz de pecho-proyección vocal- uso de melismas
Película musical	Never Enough	The Greastest Showman	Ben Pasek, Justin Paul y Michael Gracey	Siglo XXI	Ab	4/4	3:30	Bb2- F5	Uso del belting-voz de cabeza-voz de pecho laringe down position-proyección vocal.
Musical	There she goes	Fame	David De Silva, Steve Margoshes Y Jacques Levy	Siglo XIX	F	4/4	5:45	A3 – Eb5	Uso del belting-voz de pecho-proyección.

Musical	The Lonely Goatherd	The Sound Of Music	Oscar Hammerstein II, Richard Rodgers, Irwin Kostal	Siglo XX	F	4/4	3:52	C4- A6	Uso del Yodeling, voz brillante. belting
---------	---------------------	--------------------	---	----------	---	-----	------	--------	--

“The Sound of Music”

The Sound Of Music es una alegre canción escrita en la tonalidad de F mayor que se mantiene durante toda el aria y está en compás de 4/4. Así mismo se establece desde una forma A, B Y C, tiene una repetición de la parte A hasta llegar al final de la obra. Además, su velocidad sugerida por el autor es moderato. Esta canción nos transmite desde su melodía vocal un carácter alegre tranquilo, picaresco y optimista. La canción comienza con la nota más alta del rango de la melodía que es un C5 natural y

continúa hasta llegar a la nota más grave dentro del rango de la melodía que es que es un D4 natural. En la primera parte de la pieza se encuentra el recitativo donde la voz no realiza grandes saltos y se mantiene más que todo en movimientos por grados conjuntos de segunda menor, segunda mayor, algunos saltos de tercera o realizando notas al unísono.

Recitativo (primer verso)

Dentro de las características vocales de esta pieza estaré utilizando la técnica del Legit, ya que los mecanismos de voz de cabeza y voz de pecho van a hacer utilizadas en esta canción. The Sound of music en términos generales es cantada en voz de cabeza que le da a la voz un sonido muy claro y ligero donde la voz de pecho también será ejecutada, pero no tendrá aires oscuros. Es una voz ligera, clara y brillante para que el cambio de mecanismos entre las dos técnicas no sea tan perceptible y ocurra de una forma natural y orgánica. En la primera parte del recitativo el sonido de la voz es muy limpio sin sonar arrastrado, se busca un sonido directo con bastante proyección desde las cavidades resonanciales delanteras, utilizando voz de cabeza hasta la parte media. Es importante tener una buena dicción de las palabras. Si bien cuando realizamos el cambio de mecanismo a voz de pecho se tiende a oscurecer la voz como en el canto clásico, es esencial lograr un color de voz brillante incluso en voz de pecho. Esto se logra desde una posición relajada y neutral de laringe. Una frase que nos explica bien estos cambios de voz de pecho a voz de cabeza la vemos en la siguiente imagen.

<https://drive.google.com/file/d/1MwHnv-7MkiUThe0jGHA38uKUeQKowrHG/view?usp=sharing>

En esta frase la palabra *Me* es cantada en voz de cabeza, pero luego en la siguiente palabra se genera el cambio, *To* pasa a ser ejecutado en voz de pecho. Como ya lo mencioné este cambio no debe ser brusco así que la laringe debe estar *down position*. Otras de las características generales en cuanto a las

dinámicas de la voz en esta canción es que todo está muy conectado. Las frases deben ser largas y en crescendo, así mismo las vocales. El vibrato hasta el final de las frases no durante la frase.

“Summertime”

Summertime es una ligera y emocional canción escrita en la tonalidad de Bm que se mantiene durante toda el aria. Se encuentra en compás de cuatro 4/4 y dentro de su forma cuenta con partes A Y B. Así mismo cuenta con una repetición donde después de exponer la parte B se vuelve a la parte A, pero con diferente texto finalizando la obra. Las características vocales de esta pieza son definidas desde un estilo lírico clásico, por lo tanto, los mecanismos que se usaran será la voz de cabeza. El rango de la melodía va desde un F#4 hasta un F#5 y la melodía se mueve principalmente por intervalos muy cercanos y cómodos entre tonos. En esta pieza como lo demanda el estilo clásico y a diferencia de las técnicas de canto más populares, la voz no realiza cambios de mecánica que afecten drásticamente el sonido o el timbre, la técnica de voz de cabeza en esta pieza es una voz homogénea donde no se sienten cambios bruscos y tanto en las notas graves o agudas el sonido tiene el mismo cuerpo y carácter. Summertime se destaca por ser una obra donde la voz fluye con bastante brillo y resonancia.

Primer verso



The image shows a musical score for the first verse of "Summertime". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by the notes G4, A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *pp* and a red circle around the final notes. The piano accompaniment includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *mp* and *rit*. The second system shows the vocal line with lyrics: "time an' the liv-in' is eas-y, Fish are". Above the vocal line, the tempo is marked "Moderato" and "much expression". Chord progressions are indicated above the staff: Bm6, C#m6, Bm6, C#m6, Bm6, C#m6, Bm6, C#m6, Bm6. To the right of the score is a small icon of a music player and the text "Sum-mer.m4a".

<https://drive.google.com/file/d/1-A8pKN3A8UyOO1zPYAKIQM6GRrclpE/view?usp=sharing>

En esta primera frase la preparación de aire es esencial porque se busca sostener toda la melodía con una sola respiración, iniciando con una dinámica muy piano para darle intención a la interpretación diferente a las técnicas populares manejadas en las demás canciones de mi repertorio, donde el sonido es más abierto más yendo a la voz hablada. Para el estilo clásico de esta canción y en general en el canto lírico la voz es abierta y cubierta, se cubre el sonido cuando el registro lo amerita y generalmente yendo a los agudos es cuando se hace esta modificación de las vocales que busca adelgazar el sonido de la voz dando un timbre que sea más liviano y por ende llega a los agudos sin forzar o forzando lo menos posible. Entonces la u de esa primera frase *Summertime* ya no sonaría como la diríamos en voz hablada sino

tendría un sonido más (*Suo*) y esto ocurre porque la modificación de estas vocales se basa en redondear el sonido, se busca que el sonido sea un sonido más vertical, ligero y delgado.

Summertime es una pieza que desde la técnica vocal es clásica, pero tiene una particularidad y es que desde su estilo y rítmica tiene influencias Jazzísticas y esto lo vemos en la siguiente frase que presenta un ritmo sincopado que le dan a la pieza una identidad propia de músicas negras.

The image shows a musical score for the song 'Summertime'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'jump-in, an' the cot-ton is high.' The piano accompaniment features a syncopated rhythm. A red box highlights the vocal phrase 'an' the cot-ton is high.' and the corresponding piano accompaniment. The score includes dynamic markings like 'poco rit' and 'a tempo', and chord symbols like Em7, B, F#, and C#7.

El fraseo dentro del estilo es parte fundamental de la interpretación, así mismo las dinámicas dentro de esta pieza, por eso todas las líneas melódicas de las frases deben largas, sostenidas y buscando un color de voz oscuro. Como siempre la ejecución de una buena técnica de respiración que nos permitirán gran resonancia, potencia y durabilidad de las notas.

“The Lonely Goatherd”.

The Lonely Goatherd es una animada canción escrita en la tonalidad de F mayor que se mantiene durante toda el aria y es una canción en compas de 4/4. Esta pieza se establece con forma A y B, una forma binaria tonal y es reexpositiva porque cuenta con una repetición de la parte B hasta terminar la obra. El compositor sugiere una velocidad Allegretto.

Dentro del destilo vocal de esta canción se encuentra el Yodeling, que es una forma de canto representativa de Austria que se distingue por la ejecución de saltos de registro bajo a registro alto. El rango de la melodía va desde su nota más que grave que es un C4 natural a un A6 natural.

Dentro de las técnicas de vocales de esta canción se utiliza es el Legit, porque al igual que en The Sound Of Music tanto el mecanismo de voz de cabeza y pecho se ejecutan. El sonido que se busca para esta canción es muy brillante, fuerte y proyectado hacia adelante siempre tratando de ejecutar correctamente los cambios de registro siempre cuidando la afinación sobre todo en esta pieza donde los saltos ascendentes y descendentes son frecuentes por el estilo de canto. Se empieza siempre con una nota grave hacia a los agudos realizando saltos en intervalos de octavas y séptima menor.

Primer verso de la canción



<https://drive.google.com/file/d/1zqmFEfiOYG5gdneHxi4k1lyzbJyKtyi/view?usp=sharing>

La voz realiza los saltos ágilmente, dándole esa característica tan única del estilo que requiere un buen dominio de las mecánicas de la voz. Es común utilizar falsete dentro de los saltos que le da al canto esa característica de canto llano del Yodelin, utilizado originalmente por los pastores para llamar a los rebaños. Podríamos decir que es un como gallo, pero controlado e intencionado. El movimiento de la laringe es descendente y ascendente, así mismo debe haber gran espacio en la garganta para que la ejecución se sienta cómoda y no haya constricción ni tención.

La vocalización debe ser limpia acentuando muy bien las vocales con una posición de laringe baja relajada. El vibrato también es especial del estilo y en esta pieza resalta dentro de la coda donde los saltos de octava son constantes entre frase y frase, dando la llegada al final de la obra.

"I Dreamed a dream"

I Dreamed a dream es una poderosa y emocional canción escrita en la tonalidad de F mayor, donde más adelante en el compás 34 que es el clímax de la canción modula a G mayor y se mantiene en esa tonalidad hasta el final del aria. La canción está en compas de 4/4 y su forma está compuesta de tres partes A, B Y C. El compositor sugiere una velocidad Andante.

Las principales características vocales de esta canción es la utilización de la técnica del Legit y en algunas frases se estará haciendo también uso del belting. Esta pieza requiere un gran uso de dinámicas tanto tímbricas como de colocación que son necesarias para darle sentido y emocionalidad a la interpretación.

Si bien la partitura no lo señala al inicio de la canción la voz entra muy mezzo piano donde no está suave del todo, pero da la sensación de cierta debilidad y a medida que avanza la pieza la intensidad de las dinámicas se incrementa hasta llegar al tope emocional donde se realiza el cambio de mecánica pasando de Legit a un belting muy intenso y brillante, donde la voz va ascendiendo por grados conjuntos. El registro de la melodía va desde un Ab3 hasta la un D5 natural.

as they turn your dream to shame.

Authorized for use by *Curtis Kamiya*

B^b E^b E^b/D

{ He } slept a sum - mer by my
{ She }



https://drive.google.com/file/d/1kwSJI5zuHiGYH_5eh7hYZdEea8Yj6vEJ/view?usp=sharing

La voz para esta pieza se encuentra en una colocación muy amplia generando gran espacio para incrementar la resonancia y su cuerpo. Es importante sostener las vocales en las frases finales con una posición vocal muy redondeada y apoyada donde la voz tiende a tener un color oscuro.

Primeros versos de la obra

F F/E Dm F/C B^b B^b/A

I dreamed a dream in time gone by When hope was high and life worth
Then I was young and un - a - fraid When dreams were made and used and

Gm7 C#11 C7 F F/E Dm7 F/C

I - ving. I dreamed that love would ne - ver die,
wa - sted. There was no ran - som to be paid.

Es importante tener un buen soporte de aire para sostener esas notas largas, por eso desde los músculos abdominales generar bastante contracción que logra que la voz genere ese sonido arrastrado que produce esa sensación de dolor que hace parte de la caracterización de la obra. Esta pieza además resalta cada palabra enunciada en el texto, luego hay que tener en cuenta los acentos y siempre pensar en una posición muy amplia de la laringe.

But the ti - gers come at night With their voi - ces soft as thun - der.

As they tear your hope a - part, As they turn your dream to shame. *cresc.*

Chords: C, C/E, Fm, Fm/Ab, C, F, Gm/F

Si observamos la imagen de arriba en esta frase de la pieza, se encuentra el registro vocal más grave, por ende, se debe utilizar un control del aire adecuado y respiraciones profundas porque entre más grave sean las notas que se están cantando, mayor aire y control se necesita. Esta pieza es cantada mayormente con voz de pecho y laringe relajada en *down position*, comúnmente este mecanismo es utilizado en canciones donde se maneja un registro grave como lo es esta obra.

“Move (You’re Stepping on my heart)”.

Move es una canción bastante animada al estilo del Soul, esta pieza está escrita en la tonalidad de Bb mayor que se mantiene durante el aria sin modulaciones. Inicialmente está en compas de 4/4 pero a medida que se desarrolla la canción el compás se establece en 2/4 para volver de nuevo al 4/4. Su estructura se establece con parte A, B Y C y desde la partitura se establece una velocidad Moderately bright.

Dentro de las características vocales en esta canción primero se destaca que el Soul es un género que transmite bastante energía y presencia, por ende, la voz en esta obra siempre se mantiene con gran sonido, con mucho cuerpo y proyectada hacia adelante. La técnica vocal que estaremos utilizando en esta pieza es la voz mixta y esto significa que la voz no estará precisamente en la parte superior o inferior, sino estará en una posición central de la cara abarcando gran parte de los resonadores nasales pues para el canto en el blues y en las músicas negras en general, la nasalidad es una característica importante del sonido. El rango de la melodía de esta pieza va desde su nota más grave que es un Bb3 hasta un F6 natural teniendo un rango muy amplio que significa que la voz estará pasando por varias mecánicas, desde voz de pecho para el registro más grave y voz de cabeza para alcanzar las notas más agudas.

Copyright © 1981, 1982 UNIVERSAL - GEFLEN MUSIC, MIROKU MUSIC, UNIVERSAL - GEFLEN AGAIN MUSIC and AUGUST DREAM MUSIC LTD.
 All Rights for MIROKU MUSIC Controlled and Administered by UNIVERSAL - GEFLEN MUSIC
 All Rights for AUGUST DREAM MUSIC LTD. Controlled and Administered by UNIVERSAL - GEFLEN AGAIN MUSIC
 All Rights Reserved - Used by Permission

Enfocándonos en la imagen de arriba nos vamos al primer verso de la pieza donde la frase señalada en verde *You'd Better move You're Steppin on my heart* la voz se está ejecutando desde mecanismo de pecho, pero también vemos en la frase la nota señalada en rojo un Bb5, esta nota originalmente la hace el coro, pero en mi versión yo también cantaré las notas que haría el coro, quiero centrarme en esta aclaración, porque en este punto de la pieza resalta la ejecución *del mix voice*, precisamente por la variación del cambio de registro y por ende al cambio de colocación.

En estas músicas las cantantes destacan principalmente por su gran potencia pues es un género de mucha emoción y alma como traduce a español su nombre. Por ende, la letra tiene gran connotación, transmitir lo que se está diciendo da a la interpretación esa energía emocional característica del estilo.

Gran parte del éxito de su técnica es la respiración consciente, pues esto nos da el apoyo para mantener las notas, así mismo para alcanzar las notas más agudas. La vocalización para las notas largas o las notas de las frases finales debe tener bastante espacio abriendo bien la boca con la lengua apoyada en el piso de esta ya que esta posición genera más espacio por ende un sonido más grande.

Otra de la característica vocal para esta pieza basándonos en el estilo es el color, necesitamos que la voz tenga un color oscuro, que la posición vocal sea como de bostezo donde las cavidades que utilizemos no sean del todo nasales como para el canto en el pop contemporáneo donde se utilizan mayormente los resonadores nasales, para Move la voz es nasal, pero es más pesada, por ende, también estaremos

haciendo usos de los resonadores pectorales, la voz está más hacia atrás de nuestra garganta siempre dando gran espacio desde la laringe.

“Roxie”.

Roxie es una animada y sensual canción escrita en la tonalidad de C mayor que se mantiene durante toda el aria, se encuentra en compás de 4/4 y desde su estructura se establece con forma A y B binaria reexpositiva porque cuenta con una repetición donde se expone la misma melodía, pero con una letra distinta. El compositor sugiere una velocidad Moderate Four.

Dentro de sus características vocales esta pieza no requiere mucha dificultad técnica de mi instrumento pues la melodía se mueve cómodamente en un registro medio donde su nota más grave es un C4 y la nota más aguda es un Eb 6.

Primer verso de la canción

The image shows a musical score for the first verse of the song 'Roxie'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The score includes two verses of lyrics. The first verse is: '1. The name on ev - 'ry - bod - y's lips is gon - na be Rox - ie,'. The second verse is: '2. They're gon - na wait out - side in line to get - to see Rox - ie,'. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The score is marked with 'C' and 'G7' above the vocal line, and 'mf' below the piano part.



Twang.m4a

https://drive.google.com/file/d/1iDZEgQf-cFTPwYBDfo8axb_1vvDqMhin/view?usp=sharing

El Belting es la técnica ejecutada durante toda la obra. Para esta pieza la voz está en posición de pecho, es *twang* y sobre todo muy resonante todo el tiempo se encuentra adelante. El color de la voz destaca por ser brillante, así mismo la posición vocal es muy abierta.

En la imagen de arriba se encuentra el registro más agudo de la obra donde se lleva voz de pecho al registro agudo, estos cambios son ejecutados de acuerdo al manejo técnico y de registro que cada cantante ha desarrollado. Con mi instrumento en esta aria subir a notas agudas estando en voz de pecho es loggable y no necesito generar el cambio a voz de cabeza, pero eso depende de la obra, del manejo técnico y registro de cada cantante. En esta pieza para darle ese carácter sensual la velocidad de los glissandos es lenta con cierto ritandando, el discurso ni muy lento ni muy rápido las dinámicas tímbricas serán usadas en momentos donde el personaje quiera acentuar ciertos textos, donde la voz suena más sexy. Las dinámicas en esta pieza son muy sutiles y solo dos notas nos pueden transmitir todo un carácter y esto pasa con esta parte de la obra.



The lady rankin in
the Child is gonna t

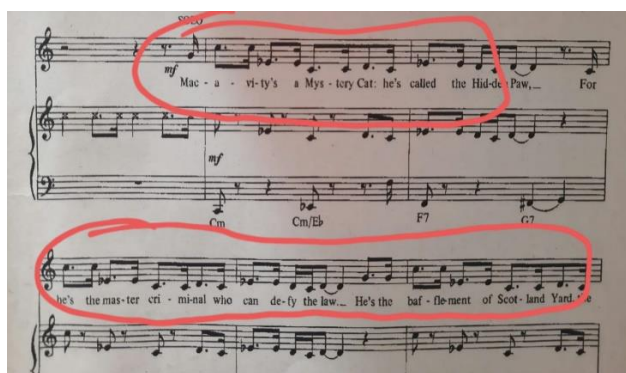
<https://drive.google.com/file/d/1Tl4JfyoRAldNciKxul4djGQX1lqPgce3/view?usp=sharing>

La frase señalada en la partitura nos indica un cambio de intención tímbrica se busca un sonido más sensual eliminando un poco la nasalidad por ende para lograr esto subimos el velo del paladar que es donde se encuentra la campanilla y podemos pensar en cuando bostezamos, cuando esto ocurre inconscientemente el velo sube por ende esta colocación logra que la voz suene sensual que es lo que buscamos evocar con esta pequeña pero expresiva frase.

“Macavity”.

Macavity The Mystery Cat es una canción que dentro de su forma y estilo tiene tintes de blues, por ende es una canción con estructura modal y atonal. Esta obra se encuentra en la tonalidad de C menor, compas de 4/4 y se establece en tempo de 86 la negra. Desde su estructura se establece como binaria reexpositiva porque cuenta con una repetición a la primera parte de la canción, así mismo tiene una progresión de acordes que va Cm- Cm/Eb- F7- D7/ F sostenido (G7).

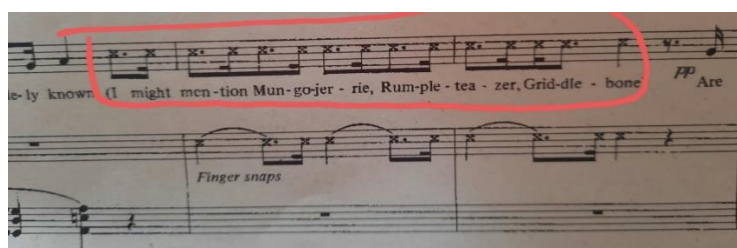
Dentro de sus características vocales encontramos una intencionalidad aireada y seductora característica del estilo del blues, donde desde la melodía vocal principalmente son ejecutados intervalos de terceras menores y séptimas. Así mismo dentro de la rítmica va marcado el Shuffle en los tiempos dos y el cuatro.



The image shows a musical score for the song "Macavity". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and includes lyrics: "Mac - a - vi - ty's a Mys - tery Cat: he's called the Hid - de Paw, ... For he's the mas - ter cri - mi - nal who can de - ly the law... He's the baf - fle - ment of Scot - land Yard". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes chord markings: Cm, Cm/Eb, F7, and G7. There are red circles and lines highlighting specific parts of the score, including the vocal melody and the piano accompaniment.

El rango vocal tonal de esta pieza va desde un A3 a un C5. Desde las técnicas de canto Macavity es ejecutada utilizando el Belting donde la voz se encuentra en una posición adelante de pecho que resalta un poco el twangy con un sonido brillante y potente logrado con un buen control respiratorio y buen apoyo diafrágico. Si bien el aspecto rítmico determina los acentos característicos del estilo, las frases en esta canción son ligadas y fluidas.

La obra cuenta con partes que son ejecutadas en voz hablada que dentro de la partitura aparecen como notas con una x, en esta sección de la obra el cantante determina la sonoridad y volumen. La articulación de las palabras debe ser casi exagerada, donde la boca está en una posición de sonrisa que hace que el sonido de las vocales sea estrecho, adquieran gran cuerpo y sean más abiertas.



The image shows a musical score for the song "Macavity". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and includes lyrics: "e - ly know (I might men - tion Mun - go - jer - rie, Rum - ple - tea - zer, Grid - dle - bone". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes the instruction "Finger snaps". There are red circles and lines highlighting specific parts of the score, including the vocal melody and the piano accompaniment.

“Shallow”.

Shallow es una poderosa y sentimental canción al estilo del country rock escrita en la tonalidad de G que se mantiene durante toda el aria, la canción se encuentra en compas de 4/4 y dentro de su estructura tiene parte A, B y C.

Dentro del estilo y características vocales de esta canción vemos influencias del pop contemporáneo y dentro de las técnicas y mecánicas estaremos usando el Belting. El registro melódico de esta canción va desde su nota más grave que es un G3 natural a su nota más aguda un D5 natural, la melodía de esta obra se mueve desde un centro tonal cómodo para mi voz aun así la obra cuenta con notas graves que requieren ser ejecutadas con buen control y afinación.

La posición vocal desde esta canción es abierta y como característica del estilo en el country music, se usan mucho *dark vowels* o vocales oscuras. La apertura es clave y en esta pieza las vocales también deben ser abiertas pensadas de una forma al contrario del estilo lirico un sonido horizontal, vocales a, e y o muy abiertas.

Musical score for the first part of the song "Shallow". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It shows the vocal line (Vo.) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts with a rest for 5 measures, then enters with the lyrics "Tell me something gi - rl". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A red box highlights the vocal line for the phrase "Tell me something gi - rl".



Tell me something girl.m4a

<https://drive.google.com/file/d/1XAkvhDV4Dx0SRkcOy0CBIoVNBQcSNXeY/view?usp=sharing>

En este primer verso de la canción *Tell me something girl* resalta la vocalización y apertura de la vocal E, esa apertura debe ser muy similar a la de bostezo por ende laringe está en *down position* que facilita técnicamente alcanzar esas notas graves de finales de frase.

Musical score for the second part of the song "Shallow". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It shows the vocal line (Vo.) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts with a rest for 15 measures, then enters with the lyrics "I'm fall - in - g In all the goodtimes I". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A red box highlights the vocal line for the phrase "I'm fall - in - g".



I'm falling.m4a

<https://drive.google.com/file/d/1fdxa7CrkMCzgObG78jImDwqEF5kWngul/view?usp=sharing>

Arriba en la partitura señalo el registro más grave, donde la voz estando en mecánica de pecho tiende a perder brillo, sonar un timbre muy opaco y poco volumen y no se quiere que pase eso, por eso es esencial que siempre se piense en un sonido siempre hacia adelante, nasal, donde la voz siempre este resonante y con cuerpo.

41
Vo. And in the bad times i fear my-se-lf I'm off the de-ep end
42
Pno. *mf*
44
Vo. watchas I di-ve in I'll nev-er me-et the gr - ou-n-d
45



Climax.m4a

https://drive.google.com/file/d/1vQA_HYZjdw6DL_tf_IUSGfGY4be8ieHX/view?usp=sharing

En esta frase señalo el clímax de la canción donde hacemos uso total del Belting, por ende, la voz se encuentra en una posición muy abierta, horizontal, el sonido es nasal; cuando pensamos en nasalidad un gesto común que nos define ese sonido es el de sonrisa. Este punto emocional de la canción requiere bastante energía y apoyo. Como se ha mencionado usarse la mecánica del belting la voz debe tener bastante cuerpo, pero todo ejecutado con el mayor control y relajación posible. Así mismo vocales abiertas para generar esta apertura, la lengua debe estar siempre apoyada en el piso de la boca atrás de los dientes, para generar la apertura adecuada.

Como cantantes siempre tendemos físicamente a generar energía solo en la configuración de nuestro aparato fonador, pero desde mi corporalidad siento que esa energía fluye incluso generando impulso desde los pies y las rodillas y específicamente en la técnica del *hight belting*, por ende para al alcanzar

esas notas agudas podemos pensar o imaginar que esas notas se sientan desde nuestras rodillas y pies para que no toda la energía y carga se concentre en nuestra parte posterior generando tensión, me refiero a construir nuestras propias conexiones y sensaciones que nos ayuden de alguna forma a mantener el control total de nuestro instrumento en conexión con todo nuestro cuerpo.

En la misma parte del fragmento de la partitura de arriba en la frase *I'll never meet the Ground* la palabra (Meet) se canta realizando cierta elongación de la voz.



Meet elongación de palabra (1).m4a

https://drive.google.com/file/d/1VDcmayyYUlvshCRnH4F3lVTsmFl_X49e/view?usp=sharing

"Memory".

Memory es una canción al estilo balada escrita en la tonalidad de Bb mayor que luego modula a Gb mayor. Inicialmente se encuentra en compas de 12/8 pero a medida que avanza la canción el compás después se establece a 10/8 y 6/8. Así mismo se determina desde la partitura ser ejecutada en una velocidad libre donde la duración de la negra es cincuenta. A partir del compás treinta la canción modula a Gb mayor hasta el compás cuarenta y cuatro, en el compás 45 estalla el clímax emocional de la canción y se realiza una modulación a Db mayor que continua hasta el final de la canción.

El carácter de esta canción es sumamente emocional por ende la melodía vocal realiza varias dinámicas tímbricas y tonales. El rango de la melodía en esta pieza va desde su nota más grave que es G3 natural hasta un Eb5.

Clímax dramático

104

a tempo

Touch me. It's so ea - sy to leave me. All a - lone with the

a tempo

Db Bbm

https://drive.google.com/file/d/1CltpXxUYfaN1XlBvQnr_pEf8emO2y4Qa/view?usp=sharing

Dentro de las características vocales en esta canción es utilizado un rango vocal alto y bajo ejecutado desde las técnicas del *Belting* y *el legit*. Arriba en la imagen se muestra el clímax de la canción donde es cantada la nota más aguda, además de que es la parte donde el registro agudo está más presente dentro del aria. Para la ejecución vocal de esta frase y en la obra en general, las notas más agudas

siempre crecen y con esto me refiero un crescendo muy ligado y fluido bien apoyado, la voz también se encuentra en una posición delantera y es un poco nasal *twangy* y oscura.

A musical score snippet showing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 10/8. The vocal line has lyrics: "lamp - light the wi-thered leaves col - lect at my feet _____ And the mem - ber the time I knew what hap - pi-ness was, _____ Let the". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Chords Eb and Dm are indicated above the staff.

En esta frase inicial de la obra y en general, en la voz destacan varias dinámicas como lo es el *legatto* realizando las frases con una sola respiración inicial y los *glissandos*. La frase *The Winthered leaves collect at my feet* se canta muy ligada, fluida y realizando cierto *rallentando* ejecutado no de forma plana, si no como un efecto de ola, como un ir y venir del volumen, un sonido oscilante.

“Never Enough”.

Never Enough es una bella y poderosa canción escrita en la tonalidad de Ab mayor que se mantiene durante toda la pieza, se encuentra en compas de 4/4 y dentro de su estructura se establece como binaria tonal teniendo parte A y B.

Dentro de sus características vocales cuenta con un extenso rango tonal que va desde un Eb2 hasta un F5. Para esta pieza estaremos utilizando la técnica del *Belting* y voz de cabeza. Dentro del estilo musical de la pieza se encuentra el pop contemporáneo.

A musical score snippet for the song "Never Enough" by Jenny Lind. The key signature has three flats (Bb, Eb, and Ab), and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics: "I'm try - in' to hold my breath Let it". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Chords Fm, Ab, Eb, and Fm are indicated above the staff. A red circle highlights the vocal line and piano accompaniment for the phrase "I'm try - in' to hold my breath".

En este primer verso la voz entra con un carácter muy suave y aireada, donde en concordancia con el significado del texto en la palabra *Breath* se acentúa y se libera el aire casi como un suspiro.

Musical score for "Jenny Lind" showing vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "I'm try - in' to hold my breath Let it stay this way Can't let this mo - ment end You set off a dream in". A blue box highlights the phrase "Let it stay this way".

Esta frase señalada se ejecuta con cierto retardando, acentuando cada vocal y preparando el espacio y laringe en *down position* para entonar ese Eb2, que es la nota más grave del registro de la obra y en mi repertorio en general.

Para la buena interpretación de esta pieza y en general, debemos tener en cuenta nuestra postura que debe ser relajada y tener en cuenta la preparación de aire y apoyo para cada inicio de las frases, con esto me refiero a respiración profunda para alcanzar esas notas graves y mantener la intención de las frases largas, siempre con un sonido directo, un sonido al frente.

El sonido vocal en esta pieza es abierto y un poco *twangy* enfocándonos en las vocales abiertas que son la A, O y E que deben ser siempre grandes, sostenidas.

Musical score for "Jenny Lind" showing vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "all the stars... we steal... from the night... sky will nev - er be e - nough...". A red box highlights the phrase "nev - er be e - nough...".

3

Musical score for "Jenny Lind" showing vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "Nev - er be e - nough... Tow - ers of gold... are still... too lit - tle These". A red box highlights the phrase "Nev - er be e - nough...".

En la frase señalada en rojo de la partitura cada inicio al *Never* la voz siempre está un poco aireada, siempre entrando con suavidad, nunca con golpe glótico, voz y mandíbula relajada.

Esta canción requiere gran manejo del control del aire pues será nuestro aliado para ejecutar las dinámicas sonoras como lo es el manejo del volumen en la frase de arriba. La mecánica vocal se ubica en voz de pecho con bastante apertura, siempre con una sensación agradable, con buena apoyatura y sin tenciones.

En las frases *Never- Never* son cantadas con un estilo de voz hablada, que es básicamente voz de pecho enfatizando el acento y el volumen. En la sílaba (Ne) y en la sílaba (Ver) el volumen baja un poco, como si se fuera la voz.

La frase de arriba a mi punto de vista es una frase que quiere bastante control, apoyo y tiende a volverse complicado porque la voz está realizando un *High belting* con voz de pecho, mecánica que requiere bastante energía y control. En la interpretación original de la canción la cantante realiza *high belting* para alcanzar esas notas, pero para mí instrumento me es más cómodo pasar a voz de cabeza en esos Eb6 siempre pensando en priorizar la afinación y el apoyo. Esta frase depende la comodidad del cantante y su manejo del *high belting* podríamos configurar su tesitura así.

1. opción	Voz de pecho	Voz de cabeza	Voz de cabeza
	Ne	Ver	Enough
2. opción	Voz de pecho	Voz de pecho	High Belting
	Ne	Ver	Enough

Otro recurso a resaltar es el vibrato que preferiblemente es más bello añadir al final de las frases no durante para que la dinámica de la canción sea ligera.

Morning Person

Morning person es una alegre y divertida canción escrita en la tonalidad de B mayor que luego modula a Ab mayor.

La forma de la canción se compone de partes A, B, C, D, E, H, I y J.

La técnica vocal que se utiliza en esta pieza es el belting y voz de cabeza. El rango de melodía de esta pieza es amplio y va desde su nota más grave que es un A3 natural, hasta su nota más aguda que es un G6 natural, por este rango la canción exige cierta dificultad técnica que requiere gran uso de cambio de registros, sobre todo gran control del registro agudo.

Al ser una canción que resalta la mecánica del belting, la voz destaca por tener gran brillo, ser un poco twangy y siempre ser proyectada desde una posición delantera, usando los resonadores nasales y de pecho, siempre con gran apertura laríngea y buen soporte de aire.

Piano-Conductor — 5 — Morning Person (rev. 18 May) Shrek (London)

The musical score is for the song "Morning Person" from the musical "Shrek (London)". It is a piano-conductor score. The score is in B major and modulates to Ab major. The vocal part starts at measure 38 with the lyrics "Cheep cheep cheep cheep cheep cheep cheep cheep" and ends with "Hoo - ray!". The piano part includes guitar parts 1 and 2, and guitar 1, Bb. The score is in 4/4 time.

En la imagen de arriba de la partitura se encuentra el registro más agudo de la pieza y destaca por contener la nota más aguda en la melodía vocal de todas las piezas de mi repertorio. En la parte de arriba de la partitura señalada, la voz pasa de voz de pecho a voz de cabeza. El control de la mecánica de cabeza en este momento debe ser muy preciso. Se necesita gran control de apoyo, aire, laringe con una posición hacia arriba y relajada para no generar tensión y mantener la afinación de las notas. Una técnica que utilizó para alcanzar las notas agudas que me ayuda a generar menos tensión es utilizar la vocal (U), para ejecutar ese G7 hago uso de esta práctica, utilizo la posición de esta vocal me brinda facilidad para cantar el registro agudo, en esta mecánica el velo del paladar desciende y la apertura de la lengua y el paladar se cierra produciendo las vocales que utilizan los resonadores nasales que son (u,i).

En general la voz en esta pieza es cantada con voz de pecho, exceptuando la parte señalada de arriba que pasa a voz de cabeza. Es importante por el carácter que exige esta canción que la voz siempre tenga mucha proyección y cuerpo, siempre generando gran espacio, bastante resonancia y volumen.

What a feeling

What a feeling es una canción cautivadora, inspiradora y emotiva escrita en la tonalidad de Bb mayor que se mantiene durante toda la pieza. Esta en compas de 4/4 y desde la partitura se establece una velocidad Steadilt: Continua.

La forma de la canción se establece desde partes A, B y C contando con una repetición que va desde la parte C, volviendo a la parte A hasta finalizar la canción. La técnica que se usa en esta canción es el *mix voice* porque tanto las mecánicas de voz de pecho y cabeza son ejecutadas. El registro de la melodía va desde su nota más grave que es un F2, hasta la nota más aguda que es un D5.

La voz para esta canción resalta desde sus dinámicas el estilo del canto popular como es el pop. La voz en esta canción tiene varias intenciones que van de mano a la interpretación del texto y el personaje. Cuando la obra empieza la voz es muy suave, cálida y aireada en una posición media con poco de resonancia *mix head* muy ligera, ni muy de pecho ni de cabeza, es una posición media.

la laringe se encuentra en una posición casi neutral y muy relajada. A medida que avanza la melodía la voz va cobrando fuerza y cuerpo, pasando a voz de pecho muy resonante y brillante.

The image displays a musical score for the song "What a feeling". It features three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs), and a guitar accompaniment in the bass clef. The key signature is Bb major (two flats). The tempo is marked "Steadilt: Continua". The lyrics are: "heart. heart. What a feel - ing. Be - in's be - liev - in', I can have _ it all _ now I'm danc - ing for _ my life...". Two red circles highlight specific passages: one around the vocal line for "What a feel - ing." and another around the guitar line for "I can have _ it all _ now I'm danc - ing for _ my life...". Chord diagrams are provided above and below the guitar line, including Ab, Eb/F, F, Gm, F, Eb, F, Gm, F, Eb, F, Bb, Cm7, F7, Bb/D, and Eb.

Arriba en la imagen se muestra el coro de la canción. Aquí la voz está haciendo uso del *hight belting* por ende es una potente y aguda voz de pecho. Esta parte destaca por tener gran potencia, brillo, apoyo de aire y muscular diafragmático y vocal.

There She Goes

The She Goes es una bailable y animada canción escrita en la tonalidad de F mayor, que a medida que avanza la melodía modula a Ab mayor, después a Gb mayor y vuela a la tónica F mayor, para finalizar la canción. Está en compás de 4/4 y desde su forma cuenta con parte A, B, C y D y desde la partitura la negra se establece a 126 BPM.

La mecánica que se hará uso en esta canción será el belting. El rango melódico de la voz va desde su nota más grave que es un A3 natural, hasta su nota más aguda Eb5. La voz en esta canción es muy poderosa, tiene bastante cuerpo y debe ser ejecutada con mucha energía, ya que la intención interpretativa de esta pieza es transmitir mucha determinación y emoción. Así mismo en esta pieza destaca mucho la voz nasal twang. Al ser belting la laringe está en una posición abierta generando espacio. Las cuerdas vocales en la técnica del belting están vibrando por completo, por esto el sonido es tan grande potente y tiene bastante cuerpo, siendo el belting una de las técnicas de canto que mayor energía requiere. Esta pieza tiene características del canto popular las cuales son voz de pecho, sonido brillante hacia adelante y bastante control de apoyo diafragmático.

CONCLUSIONES

- 1) Gracias al desarrollo de la contextualización se lograron reconocer los géneros antecedentes del musical y se identificaron las características que los conforman relacionadas a las características del teatro musical actual.
- 2) Por otro lado, se identificaron ciertas características del teatro musical por medio de la ópera balada, la ópera comique y la opereta, como la intención de crear shows que transmitían crítica social de la época en forma de sátira y comicidad. A este tipo de eventos asistía gran número de personas de clase media y baja, las cuales se identificaban con los mensajes que estos géneros musicales transmitían en cada función.
- 3) El Minstrel, siendo un género que fue racista en la época, logró aportar estilos musicales como el Jazz y el Blues, géneros que hoy en día configuran musical y dancísticamente parte de la estética del teatro musical.
- 4) Se entiende que por medio de las primeras tragedias griegas se empieza la integración de varios estilos artísticos en un solo show como la música, la danza y el teatro entre otros, luego está allí el antecedente de todos los géneros dramático musicales que históricamente han ejercido influencia entre sí y de los cuales, de uno u otro modo, es tributario el teatro musical.
- 5) Es de vital importancia reconocer que el show de variedades que integraban varias artes generó gran popularidad en la sociedad de la época, estableciéndose como una fuente de ingreso y llevando a crear distintos espectáculos con un formato cada vez mejor estructurado, en el que la música, la danza y el teatro conformaban la narrativa. Adicionalmente ostentaban un enfoque más social y hacia la industria del entretenimiento.
- 6) Gracias a la obra de Showboat se estableció una estructura definida del teatro musical moderno a través de la cual se logra una conformación definitiva de la danza, el teatro y la música el cual mantiene un hilo narrativo estructurado.
- 7) Con base en el análisis del musical de Tomás Castellanos Vásquez, orientado desde la semiótica, se aprendió, se estableció y se desarrolló una estructura del musical que ofrece una comprensión integral del sentido de la obra y de cada número. Se aplicó un formato ordenado que parte de darle sentido a la línea narrativa del musical en el que cada número que lo conforma se ajusta a un orden y una clasificación dependiendo sus características y significación dentro de la trama.
- 8) Es importante investigar e indagar acerca la historia de cada obra, saber que representa el personaje que se interpreta, pues conocer las características y situación del personaje dentro de

la trama construye los elementos gestuales que definen el desarrollo teatral y evolución del arco dramático de cada personaje.

- 9)** Así mismo, gracias a la asesoría coreográfica-dancística, se aprendieron conceptos técnicos aplicados dentro del estilo de la danza en el musical, creando también ideas de cómo lograr la concepción coreográfica de un número dancístico.

- 10)** Se aprendieron nuevas técnicas vocales utilizadas en el canto en el musical y fueron aplicadas para lograr el análisis vocal de cada número. Estas técnicas además lograron mejorar y dar cuenta de cómo se desarrolla el cambio de mecánicas de voz de pecho y de cabeza para distintos estilos de canto y se logró reconocer las características sonoras de cada técnica dentro del estilo musical.

- 11)** Se estableció la importancia de la adopción de un hábito de entrenamiento para la mejora de la flexibilidad que, después de casi dos años de preparación, fue dejando ver resultados en la ampliación de rango dinámico y movilidad, facilitando el trabajo en desarrollo coreográfico para adoptar ciertas poses y movimientos que contienen las coreografías.

- 12)** El proceso de montaje da la posibilidad de proponer y crear un momento artístico de acuerdo a una propuesta mía, a través del musical. Me permitió desarrollar habilidades expresivas que brindan más confianza y sentir hacia la música. Además, me retó a sacar lo mejor de mí, compartiendo varios lenguajes ligados por la música y el canto.

- 13)** La música se hace de sueños que suenan en el interior de los seres. La vibración de su onda va tocando a uno por uno y se hace perceptible cuando la compartimos a través de nuestros cuerpos y gracias a la valentía de quienes se entregan a ella como instrumento.

REFERENCIAS

- Almazán Esteve Vanessa. (Ed.). (2015, julio). *La compañía de teatro musical: Metodología interdisciplinar*.
<https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/3395/ALMAZAN%20ESTEVE%2C%20VANESSA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bean, A. (1996). *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy* (1.^a ed., Vol. 1). Wesleyan University Press.
- Stanley, D. (1931). The science of voice. *Journal of the Franklin Institute*, 211(4), 405–455. [https://doi.org/10.1016/s0016-0032\(31\)90646-7](https://doi.org/10.1016/s0016-0032(31)90646-7)
- Deardorff, A., Florance, V., VanBiervliet, A., & Schutte, H. K. (1993–2016). Assessing the National Library of Medicine's Informationist Awards. *Journal of eScience Librarianship*, 5(1), e1095. <https://doi.org/10.7191/jeslib.2016.1095>
- Gómez Jiménez, L. (2019, 5 julio). Hacia un «Broadway» criollo. *La Revista*.
<https://www.larepublica.co/analisis/leonardo-gomez-jimenez-2532014/hacia-un-broadway-criollo-2881437>

- Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: A history*. Van Haren Publishing.
- Lozano Rendón, J. C. (2007). *Teoría e investigación de la comunicación en masas* (2.ª ed.). Pearson Education.
- Bestebreurtje, M. E., & Schutte, H. K. (2000). Resonance strategies for the belting style: Results of a single female subject study. *Journal of Voice*, 14(2), 194–204.
[https://doi.org/10.1016/s0892-1997\(00\)80027-2](https://doi.org/10.1016/s0892-1997(00)80027-2)
- DeLeo LeBorgne, W., Lee, L., Stemple, J. C., & Bush, H. (2015). Perceptual Findings on the Broadway Belt Voice. *Journal of Voice*, 24(6), 678–689.
<https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2009.02.004>
- Miles, B., & Hollien, H. (1990). Whither belting? *Journal of Voice*, 4(1), 64–70.
[https://doi.org/10.1016/s0892-1997\(05\)80083-9](https://doi.org/10.1016/s0892-1997(05)80083-9)
- Bourne, T., & Kenny, D. (2016). Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of Expert Pedagogues. *Journal of Voice*, 30(1), 128.e1-128.e12.
<https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2015.03.008>
- Castellanos Vázquez, T. A. (2013). La estructura del teatro musical moderno: Un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telonde fondo*. Revista De Teoría y Crítica Teatrañ, (18), 111-135. Recuperado de <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2015.03.008>

//www.telefono.org/numeros-antiores/numero18/articulo/491/la-estructuradel-teatro-musical-moderno-un-estudio-semiotico-sobre-la-composicion-de-genero-ydelimitacion-de-su-esctructura.html

- Musicales, T. (s. f.). *Cats*. Todo Musicales. Recuperado 2 de abril de 2019, de http://www.todomusicales.com/content/musicales_ficha/5/cats/
- Robins, A. (2015). *Macavity el gato: El gato misterioso* (1.^a ed., Vol. 1). Lata de Sal «Gats».
- Conan Doyle, A. (1893). *El problema final* (1.^a ed., Vol. 1). Detroit Sunday News-Tribune.
- Mangum, J. (2007, junio). *El sonido de la música*. LA Phil. Recuperado 8 de junio de 2020, de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/4188/the-sound-of-music>
- Maslon, L., & Andrews, J. (2015). *The Sound of Music Companion* (2015.^a ed., Vol. 1). Universe.
- Webber, A. (2013, 1 enero). *Les Miserables, musical*. Love 4 musicals. Recuperado 29 de septiembre de 2021, de <https://www.love4musicals.com/2013/01/01/les-miserables/index.html>
- Thornton, S. (2008, julio). *Dreamgirls*. Way Back Machine. Recuperado 15 de septiembre de 2020, de https://web.archive.org/web/20120220112827/http://www.tuts.com/Images/SeasonShowDocs/dreamgirls_study.pdf

- García, M. (2008, 8 julio). *Chicago*. Arsnova. Recuperado 25 de septiembre de 2021, de <https://arsnova.uniandes.edu.co/wordpress4/?p=318>
- Musicales, T. (2011, 2 julio). *Fame*. Todo Musicales. Recuperado 2 de abril de 2019, de http://www.todomusicales.com/content/musicales_ficha/5/cats/
- Webber, A. (2013, 1 enero). *Shrek*. Love 4 musicals. Recuperado 29 de septiembre de 2021, de <https://www.love4musicals.com/2013/01/01/les-miserables/index.html>
- Katz, B. (2019). After a 30-year Absence, the controversial “Porgy And Bess” Is Returning to the Met Opera. Recuperado de <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/after-30-year-absence-controversial-porgy-and-bess-returning-met-opera-180973200/>
- Nuñez, J. (2017). La historia real de P.T Barnum, el empresario circense que inspiró “El Gran Showman”. Recuperado de <https://aplauss.com/el-gran-showman-historia-real/>
- Guimil, E. (2018). “Flash dance”. Como una historia en la que nadie creía se convirtió en el gran éxito de los 80. Vanityfair. Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/flashdance-iennifer-beals-michael-nouri-adrian-lyne-aniversario/30447>

APÉNDICE:

Monólogo:

Primer acto:

A los 5 años, o bueno, no recuerdo muy bien, puede ser 3, 2, o lo que la memoria me permita acordarme, vivía en un pueblo llamado Pacho. Allí tenía muchos amigos y amigas. Recuerdo a Martica con su gran sonrisa que me acolitaba a correr por las colinas sin preguntar ni dudar sobre cada aventura que hacíamos en silencio, preocupando a nuestros padres, pero llenándonos de historias fantásticas que no sé si eran verdaderas o parte de esa gran imaginación que tenemos cuando somos niños, pero que por eso lo hacía tan memorable. La temperatura en Pacho es calientita como un abrazo de mamá y nuestras escapadas en su gran mayoría era escondernos en grandes praderas, sintiendo la textura del pasto. ¿Te ha pasado?, pasa que en la ciudad no se respira un aire así, el pasto huele diferente ¿te cuento un secreto? las montañas me hablaban a través del viento. A ese hermoso tiempo quiero volver siempre, me brinda paz recordar estas sensaciones me da libertad.

(Empieza la canción The Sound Of Music)

(Termina)

Les quiero presentar a Patito, mi mamá, la mujer que con su presencia le da sentido a mi existencia y sin ella sinceramente no sé qué haría. Ella sin saberlo o tal vez con intención creó una cantante y le enseñó su primer repertorio. De los recuerdos más presentes que tengo en mi memoria y de las primeras melodías que más me han marcado, fueron interpretadas por ella. Mi mamá me las cantaba cuando era un bebé, una niña. Yo tendría unos dos o tres añitos y recuerdo cuando estábamos acostadas en la cama y aunque es un recuerdo borroso al pensarlo, la primera sensación que me llega es de calidez y bueno tiene sentido ¿estábamos en una cama no? (risas) pero de la mano de esa sensación de calidez estaba la melodía de una canción de cuna que decía.

(Se entona el primer verso de la melodía de Summertime con boca cerrada)

(Empieza la canción Summertime)

(Termina)

A pesar de no ser mi abuelita Rosita tenía la costumbre de sentarnos como a sus nietos en la sala de su casa a contarnos historias increíbles. Tenía esa facilidad de abuelito de contar cualquier historia con la mayor gracia y a energía, recuerdo estallar de la risa con mis primitos cuando escuchábamos a Rosita contar sus cuentos y recuerdo uno de ellos con mucha claridad que trataba de un pastorcito

(Empieza la canción The Lonely Goatherd)

(Termina)

Ya llega un punto de la vida cuando dejamos de ser niños y pasamos de escuchar melodías que nos llenan el alma a palabras que solo se quedan en el eco de la promesa y la ilusión, llega el momento donde tenemos que afrontar la realidad de crecer de sufrir y de vivir. Cuando nos enamoramos por primera vez el sentimiento es tan inmenso que nos llenamos de ilusiones y pensamientos que a veces lamentablemente la otra persona no comparte y resultamos estrellándonos con la ensoñación y desilusión del amor juvenil.

(Empieza la canción I dreamed a dream)

(Termina la canción)

Dentro de esas decepciones que he hemos tenido que afrontar ¿Es que quien no ha tenido una decepción amorosa? Bueno, la mía se llama Sebastián, Sebastián era una persona con la que tenía muchas cosas en común, los dos amamos la cocina, aunque él se dedica formalmente a ella, incluso a él le encantaba cantar y toca la guitarra, mejor dicho, era una química completa, pero ¿imagínense qué?, resulto que tenía una novia con la que llevaba tres años y bueno yo por supuesto no sabía. (risas irónicas). Para serles sinceros fue una desilusión tremenda y por supuesto decidí moverme de ahí. El moverse hace que uno cambie de escenario con las demás personas, las situaciones ya no son las mismas. Todos debemos estar en un mover constante y lo que quiero decir es con el hecho de cambiar es no querer estar en las mismas situaciones ni con las mismas personas, tomar distancia ¿Quién no se ha sentido con ganas de no volver a saber nada de otra persona?

(Empieza la canción Move)

(Termina)

Cuando uno se da cuenta de que el amor verdadero se crea primordialmente del amor hacia uno mismo y teniendo eso puedes amar a los demás, ahí me di cuenta que tenía que tener y pasar tiempo conmigo. (se ejecutan movimientos de danza).

Es verdad... uno tiene que conocer, su cuerpo, sus movimientos, su voz (Movimientos y poses), desde cualquier contexto y momento.

Muchas veces este amor propio se confunde con el egocentrismo y nosotros como artistas puede que a veces nos sintamos por encima de otras personas, que incluso creemos competencias con otros para alimentar nuestro ego. Para estar segura del significado de mi emoción, muchas veces me miro al espejo y pienso si lo que estoy haciendo lo estoy haciendo por mí o solamente porque quiero el reconocimiento y la validez de las demás personas, atención que no puedo negar me genera cierta satisfacción. (movimientos).

¿No les pasa que a veces se les quedan mirando y ustedes caminan de una forma completamente distinta? (Movimientos)

Definitivamente ahí algo en el arte que hace que un le guste ese lugar.

(Empieza la canción de Roxie)

(Termina).

Segundo acto:

Llego un momento en el que se siente que brillo cada mañana, siento que tengo todo al alcance y eso me hace tener mucha fe en lo que estoy haciendo como lo es la música, compartir por medio de ella mi sentires y pensamientos, esta motivación hace que me levante cada día de una mejor manera, siento que esta sensación si es amor propio, porque no viene del egocentrismo, no viene de decir que yo soy mejor que los demás, sino viene de decir hasta acá voy yo hoy y hasta esta mañana voy. Me siento feliz porque todo ha sido parte de un proceso constante y de trabajo conmigo misma.

(Empieza la canción Morning person)

(Termina)

El empoderamiento que siento que tengo y la verdad me alegra femenino, me di cuenta que empezó con la ayuda de Marta, se acuerdan de Marta mi amiga de las aventuras de infancia. ¡Oigan! y me llega un recuerdo muy gracioso de una historia de las tantas que inventábamos cuando jugábamos que se volvían real en nuestra mente, donde había un personaje que le decíamos el misterioso.

(Empieza la canción de Macavity)

(Termina)

Esta era una de las historias que se nos ocurrían dentro de nuestros tantos juegos imaginarios, pero ustedes saben que cuando uno es niño existe la magia de convertir cualquier cosa en realidad, lastimosamente esa magia se pierde un poco cuando crecemos. Quizás si me encontrara a Marta ahorita en este momento le preguntaría ¿cómo va su magia? (risas). Le preguntaría ¿cómo le ha ido en la vida?, ¿será feliz?

(Empieza la canción Shallow)

Mi infancia, las canciones de mama, las historias que contaba Rosita, todas mis memorias. Me dan ganas de contarle a la luna todas mis historias, hablarle mientras todas las estrellas nos observan conversar. Pues mientras se pone la noche me llegan todos los recuerdos. En ultimas las personas no se van, porque siempre quedaran en nuestra Memoria.

(Empieza la canción Memory)

(Termina)

Lo que nos da el coraje para seguir adelante, para realizar nuestros sueños es reconocer de dónde venimos. El reconocermelo ha sido la mayor motivación para hacer lo que quiero hacer, para darme cuenta de lo que valgo. Todas esas personas que hacen e hicieron parte de mi vida me ayudaron a formar lo que soy como persona, como artista, como mujer y aunque a veces me sienta perdida y con miedo tengo que salir adelante.

(Suenan las canciones What a feeling)
(Termina)

Me pregunto porque siempre llegamos a un momento donde siempre le pedimos más a la vida, donde no nos sentimos conformes con lo que tenemos ahora y está bien, no digo que este mal ser ambicioso y tener sueños, porque ellos son la fuente de nuestro propósito en este planeta, pero porque nunca estamos conformes sabiendo que si echamos un vistazo hacia atrás todo lo que nos hace feliz ya lo hemos hecho, tenido y sentido, quiero también llegar a ese momento de mi vida donde pueda estar tranquila con lo que tengo, valorar lo que tengo. – Es triste saber que valoramos lo que realmente importa cuando ya se ha ido-

(Suenan las canciones Never Enough)
(Termina)

Desde la niña que creció en Pacho viviendo muchas aventuras, hasta la mujer que está empezando a tener el control de su vida, de sus decisiones, con sus propias formas de expresarse, hablar contar la música. ¡Allí va!, sin haber olvidado de donde viene para saber dónde va y quiero ir lejos porque ese es mi sueño.

(Empieza la canción there she goes)
(Termina)
(Doy las gracias y me despido)

THE SOUND OF MUSIC

Lyrics by OSCAR HAMMERSTEIN II
Music by RICHARD RODGERS

Molto moderato (tenderly)

Voice *F* *C7*
My day in the hills has come to an end, I

Piano *p* *legato*

F *Gb*
know. A star has come out to tell me it's time to go. But

C7 *F* *C7*
deep in the dark green shadows are voices that urge me to

sempre legato

F *Fm6* *Eb* *C7*
stay. So I pause and I wait and I listen for one more sound, For

F Gm C7 F

one more love-ly thing that the hills might say.

rit. *più rit.*

Refrain (*moderately, with warm expression*)

F E

The hills are a - live with the sound of mu - sic,

p a tempo

F6

With songs they have sung for a thou - sand

Bb C7 F

years. The hills fill my heart with the sound of

E F B \flat C C7

mu - sic. My heart wants to sing ev - 'ry song it

F B \flat B \flat dim

hears. My heart wants to beat like the wings of the

mp

F B \flat B \flat dim F

birds that rise from the lake to the trees. My

B \flat B \flat dim F G7 G7(b5)

heart wants to sigh like a chime that flies from a church on a

C F B \flat B \flat dim F

breeze, To laugh like a brook when it trips and falls o - ver



B \flat B \flat dim F Dm Dm6 Am

stones on its way, To sing through the night like a



Dm G7 C C7 F

lark who is learn - ing to pray. I go to the hills



E

when my heart is lone - ly. I



F Bb

know I will hear what I've heard be - fore.

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has one flat (Bb). The vocal line begins with a half note 'know' under an F chord, followed by 'I will hear' under a Bb chord. The piano accompaniment consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Bbm F Am

My heart will be blessed with the sound of

mf più espressivo

The second system continues the vocal line with 'My heart will be blessed' under Bbm and F chords, and 'with the sound of' under an Am chord. The piano accompaniment features a more expressive texture with a 'piano' (p) marking and a 'piano fortissimo' (mf) dynamic marking with the instruction 'più espressivo'.

Bb Gm7 Am C7

mu - sic And I'll sing once

dim.

The third system has the vocal line with 'mu - sic' under Bb, 'And I'll sing' under Gm7 and Am, and 'once' under C7. The piano accompaniment includes a 'dim.' (diminuendo) marking and features a more complex harmonic texture with chords in both hands.

1. F Fdim Gm7 C7 2. F

more. The more.

p mp

The fourth system concludes with the vocal line: 'more.' under F, 'The' under Fdim, and 'more.' under Gm7 and C7. The piano accompaniment features a first ending (1.) and a second ending (2.) with dynamics 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano).

THE LONELY GOATHERD

Lyrics by OSCAR HAMMERSTEIN II
Music by RICHARD RODGERS

Allegretto

Piano

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line is in a single melodic line with lyrics underneath. Chord symbols (F, C7, Bb, C) are placed above the vocal line to indicate the harmonic structure. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mp* and *leggiero*.

High on a hill was a lone-ly goat-herd, lay-ee o - dl, lay-ee o - dl

lay - ee - o. Loud was the voice of the lone - ly goat - herd,

lay-ee o - dl, lay-ee o - dl - o. Folks in a town that was

C7 F C F B \flat F F

quite re-mote, heard: lay-ee o-dl, lay-ee o-dl lay-ee - o. Lust- y and clear from the

C7 F C C7 F C

goat-herd's throat heard: lay-ee o - dl lay-ee o - dl - o. O - ho,

F C C7 F C

lay-dee o - dl - lee - o, O - ho, lay-dee o - dl ay! O ho,

F B \flat F C Dm G7 C

lay - dee o - dl lee - o, hod - l - o - dl - lee - o - ay! A

F C7 F C F B \flat F

prince on the bridge of a cas-tle moat, heard: lay-ee o-dl, lay-ee o-dl lay-ee - o.

F C7 F C C7 F

Men on a road, with a load to tote, heard: lay-ee o - dl, lay-ee o - dl - o.

F C7 F C F B \flat F

Men, in the midst of a ta-ble d'hoite, heard: lay-ee o-dl, lay-ee o-dl lay-ee - o.

F C7 F C C7 F

Men, drink-ing beer with the foam a - float, heard: lay-ee o - dl, lay-ee o - dl - o.

C F C C7 F

O - ho, lay-dee o - dl lee - o, O - ho, lay-dee o - dl ay!

C F Bb F C Dm G7 C

O - ho, lay-dee o - dl lee - o, hod - l - o - dl lee - o - ay!

F C7 F C F Bb F

One lit-tle girl, in a pale pink coat, heard: lay-ee o-dl, lay-ee o-dl lay-ee o.

F C7 F C C7 F

She yo-dled back to the lone-ly goat-herd, lay-ee o - dl, lay-ee o - dl - o.

F C7 F C F B \flat F

Soon her ma-ma, with a gleam-ing gloat, heard: lay-ee o - dl, lay-ee o - dl lay- ee - o.

F C7 F C C7 F

What a du-et for a girl and goat-herd: lay-ee o - dl, lay-ee o - dl - o.

C F C C7 F

O - ho, lay-dee o - dl lee o, O - ho, lay - dee o - dl ay!

C F B \flat F C Dm G7 C

O - ho, lay-dee o - dl lee - o, hod - l - o - dl lee - o - ay!

F C7 F C F Bb F

Hap-py are they, lay-lee o lay-ee lee-o! O lay-lee o lay-lee lay - ee - o.

The first system of music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one flat. The lyrics are: "Hap-py are they, lay-lee o lay-ee lee-o! O lay-lee o lay-lee lay - ee - o." The chords indicated above the vocal line are F, C7, F, C, F, Bb, and F.

F C7 F C C7 F

Soon the du-et will be-come a tri - o, lay-ee o - dl, lay-ee o - dl - o.

The second system of music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one flat. The lyrics are: "Soon the du-et will be-come a tri - o, lay-ee o - dl, lay-ee o - dl - o." The chords indicated above the vocal line are F, C7, F, C, C7, and F.

Coda C7 F6

Ho-di lay-ee Ho-di lay-ee Ho-di

The Coda section of the music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one flat. The lyrics are: "Ho-di lay-ee Ho-di lay-ee Ho-di". The chords indicated above the vocal line are C7 and F6.

C7 F

lay-ee O - de lay-ee o-dl lee - e o-dl lay.

The final system of music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one flat. The lyrics are: "lay-ee O - de lay-ee o-dl lee - e o-dl lay." The chords indicated above the vocal line are C7 and F.

ROXIE

Words by FRED EBB
Music by JOHN KANDER

Moderate four

mp

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. The tempo is marked 'Moderate four' and the dynamics are 'mp'.

C G7

1. The name on ev - 'ry - bod - y's lips is gon - na be Rox - ie,
2. They're gon - na wait out - side in line to get — to see Rox - ie,

The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first two lines of lyrics. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The tempo is 'Moderate four'. The dynamics are 'mf'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first line of music is marked with a 'C' chord symbol, and the second line is marked with a 'G7' chord symbol.

C G7

The la - dy rak - in' in the chips is gon - na be Rox - ie.
Think of the au - to - graphs she'll sign: "Good luck — to you, Rox - ie."

The second system shows the vocal melody and piano accompaniment for the last two lines of lyrics. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The tempo is 'Moderate four'. The dynamics are 'mf'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first line of music is marked with a 'C' chord symbol, and the second line is marked with a 'G7' chord symbol.

E7 Am E7

She's gon - na be a ce - leb - ri - ty, that means some - bod - y ev - 'ry - one
And she'll ap - pear in a lav - a - liere that goes all the way down__ to her

Am F#7 Bm G7

knows. They're gon - na rec - og - nize her eyes, her hair, her teeth, her
waist. Here a ring, there a ring, ev - ry - where a ring - a - ling, but al - ways in the

cresc.

Cm6 C#dim G7/D C

feet, her nose... Who's gon - na keep Chi - ca - go hot? Com - bust - i - ble
best of taste... The wind - y cit - y's gon - na shake from hur - ri - cane

mf

G7 C7 F

Rox - ie, You've nev - er seen a big - ger show.
Rox - ie, More kick than old O' - lear - y's cow.

A b7 C/G

— And when she does that hoot - chie - koo, — she'll tear the bal - co -
 — So get in - side and grab a seat — be - fore she knocks you

The first system of the score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

D9 D7(b5) C Adim Dm7(b5) G7 C

ny in two, — } Go, go, Rox - ie, go! —
 off your feet, — }

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. It includes a first ending bracket over the final notes of the system.

2.

G7 F Bbdim G7/B C Adim Dm7(b5) G7

— Here comes Rox - ie

The third system begins with a second ending bracket. The vocal line and piano accompaniment continue with the lyrics. The piano part includes a forte (f) dynamic marking.

C

now! —

ff *sfz*

The fourth system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a fortissimo (ff) dynamic marking and a sforzando (sfz) marking on the final chord.

MOVE

(You're Stepping on My Heart)

Music by HENRY KRIEGER
Lyric by TOM EYEN

Moderately bright
N.C.

Bb7

LORRELL
& DEENA:

Move! Move! _

mf

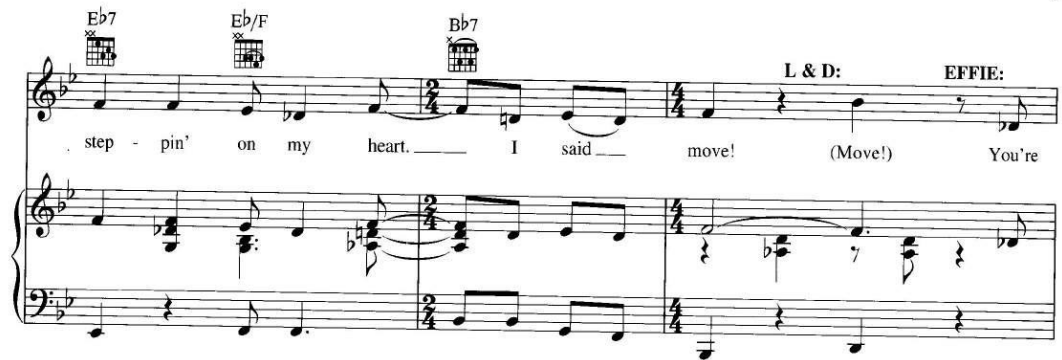
Move right out of my life! _ Move! Move! _

Move right out of my life! _ You'd bet - ter move, (Move!) you're

Eb7 Eb/F Bb7

L & D: EFFIE:

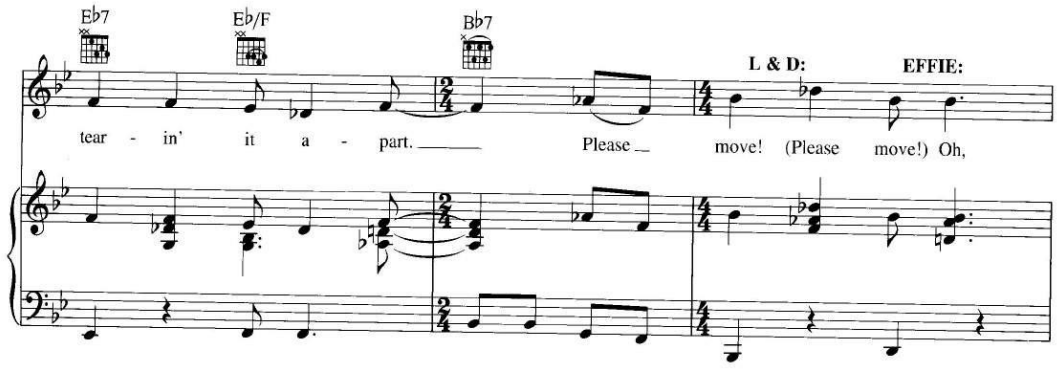
step - pin' on my heart. I said move! (Move!) You're



Eb7 Eb/F Bb7

L & D: EFFIE:

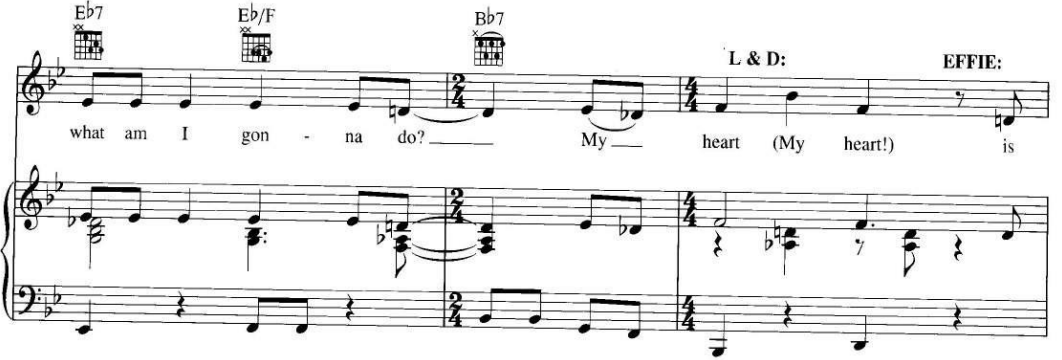
tear - in' it a - part. Please move! (Please move!) Oh,



Eb7 Eb/F Bb7

L & D: EFFIE:

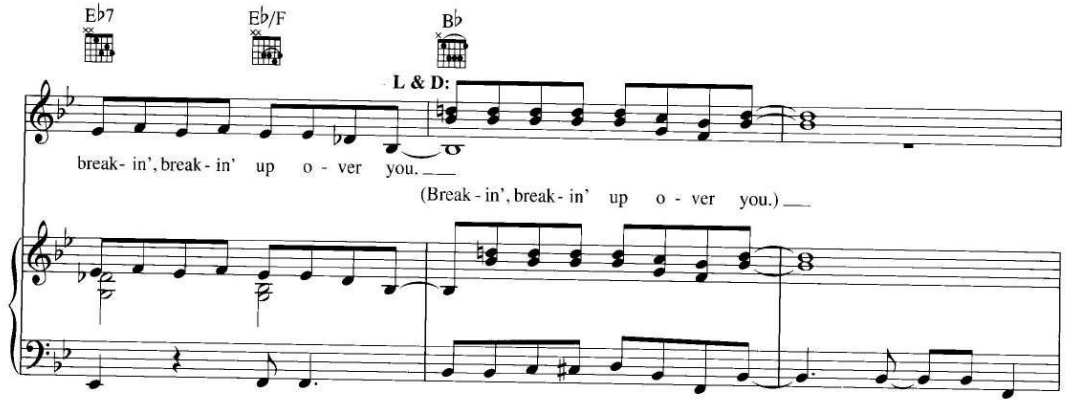
what am I gon - na do? My heart (My heart!) is



Eb7 Eb/F Bb

L & D:

break - in', break - in' up o - ver you. (Break - in', break - in' up o - ver you.)



D \flat maj7

G \flat maj7

B \flat /F

E \flat /F

EFFIE:

You've got a such mag-net-ic pow-er that you keep hold-in' me down...

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

D \flat maj7

G \flat maj7

I feel just like a flow-er that

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part includes triplets in the left hand.

B \flat /F

E \flat /F

B \flat 7

L & D:

you're keep-in' stuck in the ground, ground, ground. Oh! Move! Move!

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

E \flat 7

B \flat 7

E \flat 7

Move right out of my life! Move it, move it out of my life!

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a consistent rhythmic accompaniment.

Bb7 Eb7

Move! Move! — Move right out of my life! —

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The vocal line begins with the lyrics "Move! Move! — Move right out of my life! —". Above the vocal staff, two guitar chord diagrams are shown: Bb7 and Eb7. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands.

Bb7 Dbmaj7 Gbmaj7

EFFIE:

You are so hor - ri - bly sa - tan - ic, the

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest followed by the lyrics "You are so hor - ri - bly sa - tan - ic, the". Above the vocal staff, three guitar chord diagrams are shown: Bb7, Dbmaj7, and Gbmaj7. The name "EFFIE:" is written above the vocal staff. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Bb/F Eb/F Dbmaj7 Gbmaj7

way you lead — me a - round. — I feel just —

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "way you lead — me a - round. — I feel just —". Above the vocal staff, four guitar chord diagrams are shown: Bb/F, Eb/F, Dbmaj7, and Gbmaj7. The piano accompaniment includes triplets in the right hand.

N.C.

— like the Ti - tan - ic: I'm al - ways go - in' down, — down, down. —

The fourth system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "— like the Ti - tan - ic: I'm al - ways go - in' down, — down, down. —". Above the vocal staff, the instruction "N.C." is written. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Bb7



Eb7



Bb7



Eb/Bb



Bb7



**LORRELL
& DEENA:**

EFFIE: (ad lib. over Lorrell & Deena)

Move! Move! You're step - pin' on my style.

Eb7



Bb7



Eb7



L & D:

Move! Move! I wan - na breathe - for a while.

Bb7



Eb/Bb



Bb7



Eb7



Bb7



EFFIE: (ad lib. over Lorrell & Deena)

L & D:

Move! Move!

Eb7



Bb7



Move right out of my life! Move it, move it

Eb7 Bb7

out of my life! _____ Move! Move! _____

Detailed description: This system contains the first two measures of music. The vocal line starts with a half note 'out' on a low note, followed by a quarter note 'of' and a half note 'my' on a higher note. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Chord diagrams for Eb7 and Bb7 are shown above the staff.

Eb7 Bb7

Move right out of my life! _____ Move it, move it

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with 'Move' on a low note, 'right' on a higher note, and 'out of my life!' on a higher note. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Chord diagrams for Eb7 and Bb7 are shown above the staff.

Eb7 Db/Eb

EFFIE:

out of my life! _____ So why don't you pack _____ it up and move it, take the

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line starts with 'out of my life!' on a higher note, followed by a quarter rest, then 'So why don't you pack' on a low note, and 'it up and move it, take the' on a higher note. The piano accompaniment continues. Chord diagrams for Eb7 and Db/Eb are shown above the staff.

Eb/F

kit _____ and ca - boo - dle, take your bro - ken down car, your

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line continues with 'kit' on a low note, 'and ca - boo - dle,' on a higher note, and 'take your bro - ken down car, your' on a higher note. The piano accompaniment concludes with sustained chords. A chord diagram for Eb/F is shown above the staff.

smell - y ci - gar, — and just move right out of my,

Db/Eb Eb/F

ALL: NC.

move right out of my life. —

LORRELL & DEENA:

Please move, move,

Bb7

Optional Ending

Repeat and Fade

move, move! — Please move!

Eb7 Bb7

THERE SHE GOES! / FAME

THERE SHE GOES!
 Music by Steve Margoshes
 Lyrics by Jacques Levy

FAME
 Music by Michael Gore
 Lyrics by Dean Pitchford

(♩ = 126)
 N.C.

mf

8vb.

There she goes! Ain't she the pic-ture of a

real live star? You want to fol-low her who - ev - er you are,

and there... she goes! She's

Chord diagrams: Dm, C/D, Bbmaj7, C, Bm7b5, A7sus4, A7

© 1996 Famous Production Co.
 Steve Margoshes, Pub. Designee and Lakeside Publishing Co.
 All rights reserved by WB Music Corp.
 and Warner-Tenney Publishing Co. USA

© 1981 Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. USA
 All rights reserved. All rights controlled by Warner Bros. Productions, Inc. USA
 and International Music Publications, Inc. USA



pass - in' you! You bet-ter hur-ry if you wan - na look, may-be you'll get her in your

8vb.....



au - to-graph book, she's pass-in' you!

8vb.....



Reach out to touch, don't be shy, - there ain't no rea-son to be scared,



no it's too much I can't look her in the eye, -

C D E

no I'm not pre - pared!

Dm C

8vb.....

Bbmaj7 Bm7b5 A7#5

I'm on top of the

8vb.....

Dm9 3fr G Dm9 3fr G A7#5

charts! I'm on top in their

8vb.....

Chords: Dm7, G, Dm7, G, B7

hearts! Look at them all! —

8vb.....

This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody in G major with lyrics "hearts! Look at them all! —". Above the staff are five chord diagrams: Dm7, G, Dm7, G, and B7. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass line is marked "8vb.....".

Chords: Bm7b5, F/C, C1aug, C

Look at the crowds! Ev-ery-thing is beau-ti-ful up here in the clouds!

This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line continues with lyrics "Look at the crowds! Ev-ery-thing is beau-ti-ful up here in the clouds!". Above the staff are four chord diagrams: Bm7b5, F/C, C1aug, and C. The piano accompaniment continues in the same style as the first system.

Chords: Fm, Eb, Db, Bbm7, Cm

f

This system contains the fifth and sixth lines of music, which are piano accompaniment only. Above the staff are five chord diagrams: Fm, Eb, Db (marked "4fr"), Bbm7, and Cm (marked "3fr"). A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of the system.

Chords: Fm, Eb, Db, Bbm7, C

This system contains the seventh and eighth lines of music, which are piano accompaniment only. Above the staff are five chord diagrams: Fm, Eb, Db (marked "4fr"), Bbm7, and C.

Fm Bbm7 Eb Csus4 C

I'm gon-na live — for-ev - er, I'm gon-na learn how to fly,

Fame!

Fm Bbm7 Eb Csus4 C

— I feel it com - in' to - geth - er, peo-ple will see — me and cry, —

High!

Fm Bbm7 Eb

— Fame! I'm — gon - na make — it to hea - ven,

Fame!

Chords: Csus4, C, Fm, Bbm7

light up the sky__ like a flame,__ Fame! I'm gon-na live__ for - ev -

Fame!

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G minor (one flat) with lyrics: "light up the sky__ like a flame,__ Fame! I'm gon-na live__ for - ev -". The second staff is a piano accompaniment for the vocal line, featuring a melodic line with a fermata over the word "Fame!". Above the first staff are four guitar chord diagrams: Csus4, C, Fm, and Bbm7.

Chords: Eb, Csus4, C, Fm

er, ba - by re - mem - ber my__ name.

Re-mem-ber, re-mem-ber,

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "er, ba - by re - mem - ber my__ name." The second staff is a piano accompaniment with lyrics: "Re-mem-ber, re-mem-ber,". Above the first staff are four guitar chord diagrams: Eb, Csus4, C, and Fm.

re-mem-ber, re-mem-ber, re-mem-ber, re-mem-ber.

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "re-mem-ber, re-mem-ber, re-mem-ber, re-mem-ber." The second staff is a piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three flats (Bb major).

Abm7



Db



Bb7sus4



Bb7



Voy a viv - ir pa' siem - pre, voy a lle - gar a vo - lar,

Ebm



Abm7



Db



és - trel - la en to do'el cie - lo,

Fame!

Bb7sus4



Bb7



Ebm



Abm7



que em pe za - rá a bril - lar! Voy a viv - ir pa' siem -

Fame! Voy a viv - ir pa' siem -

D:  B:7sus4  B:7  E:m 

pre, — voy a - lle - gar — a vo - lar, — a vo - lar, —

pre, — voy a - lle - gar — a vo - lar, —



A:m7  D:b  Bb:7sus4 

Mi - ra!

és - trel - la en — to do' el cie - lo, — Mi —










Bb  E:m  Em 

Quie - ro bril - lar.

- ra! Quie - ro bril - lar.









A7#5 10  Dm9  3fr G  Dm9  3fr G  A7#5 




I'm on top of the charts, _____ I'm on top in their









sempre f

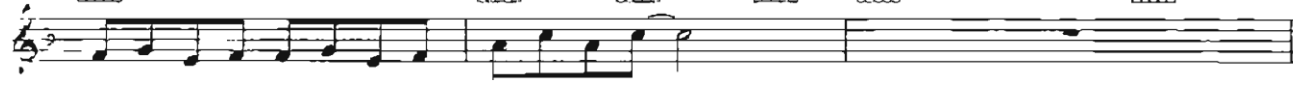
Dm9  3fr G  Dm9  3fr G  Bb  Bm7b5 



hearts! _____ Look at the crowds! Look at them all! _ Ay



F/C  C#aug  C  Bb  A7sus4  A7 



ma - ma - ci - ta mi - a, I am hav - in' a ball! _



There she goes!... There she goes!...
There she goes!... There she goes!

8vb.....

Now would-n't an - y - bo - dy wish they were her, _____
Wish they were

Bbmaj7

3

8vb.....

and there she
her.

A7sus4 A7

8vb.....

There she goes! There she goes! There she goes! There she goes!

8vb.....

Bbmaj7

Now would-n't an - y - bo - dy wish they were her, Wish they were




8vb.....


A7sus4


A7

and there she her.

8vb.....



goes. _____



Re-mem-ber, re-mem-ber, re-mem-ber, re - mem-ber, _____



8vb. _____





Re - mem - ber my name! _____



re - mem - ber my name! _____



fff

8vb. _____

Dm Bb/E Bb/F Bb/F# Gm Ab11

goes. _____

Re-mem-ber, re-mem-ber, re-mem-ber, re - mem-ber, _____

8vb.....

Dm

Re - mem - ber my name! _____

re - mem - ber my name! _____

8vb.....

NEVER ENOUGH

Words and Music by BENJ PASEK
and JUSTIN PAUL

Moderately slow

The score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major). It consists of three systems of music. The first system is an instrumental introduction for the piano, marked 'Moderately slow' and 'mp'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Above the staff are guitar chord diagrams for A-flat major (with trills), E-flat major (with trills), F minor, A-flat major (with trills), and E-flat major (with trills). A tempo marking '♩ = 64' is present. The second system begins with a vocal line. The piano accompaniment continues. The vocal line starts with the lyrics 'I'm try - in' to hold my breath Let it'. Above the staff are guitar chord diagrams for F minor, A-flat major, E-flat major, and F minor. The third system continues the vocal line with lyrics 'stay this way Can't let this mo - ment end You set off a dream in'. Above the staff are guitar chord diagrams for D-flat major, A-flat major, E-flat major (sus), E-flat major, A-flat major, and E-flat major. The piano accompaniment includes triplets in the right hand.

mp

Pedal ad lib. throughout

JENNY LIND
I'm try - in' to hold my breath Let it

stay this way Can't let this mo - ment end You set off a dream in

Fm D \flat A \flat E \flat sus

me Get-tin'... loud - er now... Can you hear... it ech-o-ing?

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line starts with a whole rest, then sings 'me' on a quarter note, followed by 'Get-tin'...' on a quarter note, 'loud - er now...' on a quarter note, and 'Can you hear...' on a quarter note, ending with 'it ech-o-ing?' on a quarter note. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Fm D \flat A \flat (add9)/C

Take my hand Will you share this with me? 'Cause dar-ling, with-out...

Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line begins with a whole rest, then sings 'Take my hand' on a quarter note, 'Will you share this with me?' on a quarter note, and ends with ''Cause dar-ling, with-out...' on a quarter note. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

E \flat sus E \flat A \flat

you all the shine of a thou-sand spot-lights,

Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line starts with a whole rest, then sings 'you' on a quarter note, followed by 'all the shine of a thou-sand spot-lights,' on a quarter note. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line.

E \flat B \flat m Fm

all the stars... we steal... from the night... sky will nev - er be e - nough...

Detailed description: This system contains the final three measures. The vocal line starts with a whole rest, then sings 'all the stars...' on a quarter note, 'we steal...' on a quarter note, 'from the night...' on a quarter note, and ends with 'sky will nev - er be e - nough...' on a quarter note. The piano accompaniment concludes with a final chord in the right hand.

Db A>

Nev - er be e - nough_ Tow - ers of gold_ are still_ too lit - tle These

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The first line of music is in 4/4 time. The guitar chord diagrams for Db and A> are shown above the first two measures.

E> Bbm Fm

hands could hold the world, but it - 'll nev - er be e - nough_

Detailed description: This system contains the next two lines of music. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature remains three flats. The first line of music is in 4/4 time, and the second line is in 2/4 time. The guitar chord diagrams for E>, Bbm, and Fm are shown above the first three measures.

D> Ab

Nev - er be e - nough_ for me_ Nev - er, nev - er

Detailed description: This system contains the next two lines of music. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature remains three flats. The first line of music is in 2/4 time, and the second line is in 4/4 time. The guitar chord diagrams for D> and Ab are shown above the first two measures.

E,(add4) Eb Fm

Nev - er, nev - er Nev - er for me_

Detailed description: This system contains the final two lines of music. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature remains three flats. The first line of music is in 4/4 time, and the second line is in 4/4 time. The guitar chord diagrams for E,(add4), Eb, and Fm are shown above the first three measures.

for me... Nev-er e-nough...

Nev-er e-nough... Nev-er e-nough... for me,...

for me,... for me,...

All the shine of a thousand spot-lights, all the stars... we steal... from the night... sky, will

Chord diagrams: D_b , A_b , $E_b(\text{add}4)$, E_b , F_m , D , $D\sharp 4$, D , $D_b(\text{add}9)$

B♭m Fm D♭

nev - er be e - nough _ Nev - er be e - nough _

A♭ E♭

Tow-ers of gold _ are still _ too lit - tle These hands could hold the world, but it - ll

B♭m Fm D♭

nev - er be e - nough _ Nev - er be e - nough _

D♭m A♭

for me _ Nev - er, nev - er

Musical notation for the first system, including guitar chord diagrams for $E_b(\text{add}4)$, E_b , and Fm . The lyrics are: Nev - er, nev - er Nev - er, for me, _

Musical notation for the second system, including guitar chord diagrams for D_b and A_b . The lyrics are: for me _ Nev - er e - nough, _ nev - er, nev - er

Musical notation for the third system, including guitar chord diagrams for $E_b(\text{add}4)$, E_b , and Fm . The lyrics are: Nev - er e - nough, _ nev - er, nev - er Nev - er e - nough for me, _

This musical score is for guitar and piano. It features a vocal line with the lyrics "for me..." and a piano accompaniment. The score is divided into two systems.

System 1:

- Guitar:** Chords are indicated as $D\flat$, $D\flat$ power⁴, and $D\flat$. The melody consists of quarter notes and eighth notes.
- Piano:** The right hand plays a melody of quarter and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

System 2:

- Guitar:** Chords are indicated as N.C. (Natural Chord) and $A\flat$. The tempo/mood is marked "Freely". The melody includes a triplet of eighth notes.
- Piano:** The right hand continues the melody with a triplet. The left hand has long, sustained chords.

Macavity: the Mystery Cat

Music by
ANDREW LLOYD WEBBER

Text by
T.S. ELIOT

[♩ = 86]

mf (Menacing) *Finger snaps*

The piano introduction is in 4/4 time, marked *mf* and "(Menacing)". It features a series of chords in the left hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand, with the instruction "Finger snaps" written above the right-hand staff.

SOLO

mf Mac - a - vi - ty's a Mys - tery Cat: he's called the Hid - den Paw, — For

The first system of the vocal solo is in 4/4 time, marked *mf*. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are "Mac - a - vi - ty's a Mys - tery Cat: he's called the Hid - den Paw, — For". The piano accompaniment includes the following chords: Cm, Cm/Eb, F7, and G7.

he's the mas - ter cri - mi - nal who can de - fy the law... He's the baf - fle - ment of Scot - land Yard, the

The second system of the vocal solo is in 4/4 time, marked *mf*. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are "he's the mas - ter cri - mi - nal who can de - fy the law... He's the baf - fle - ment of Scot - land Yard, the". The piano accompaniment includes the following chords: Cm, Cm/Eb, F7, G7, Cm, and Cm7/Bb.

Fly - ing Squad's des - pair: — For when they reach the scene of crime, Mac -

The third system of the vocal solo is in 4/4 time, marked *mf*. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are "Fly - ing Squad's des - pair: — For when they reach the scene of crime, Mac -". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and the following chords: Cm, Cm/Eb, F7, G7, Cm, and Cm7/Bb.

whisper
3

- a - vi - ty's _ not there.

ff Mac - a - vi - ty, Mac - a - vi - ty, there's

Finger snaps *f* *ff*

Cm Cm/Eb

no one like Mac - a - vi - ty, He's bro - ken e - very hu - man law, he breaks the law of gra - vi - ty. His

F7 D7/F# (G7) Cm Cm/Eb F7 D7/F# (G7)

3

powers of le - vi - ta - tion _ would make a fa - kir stare, _ And when you reach the scene of crime, Mac -

Cm Cm/Eb F7 F#°

3

p

- a - vi - ty's_ not there! You may seek him in the base - ment, you may look up in the air:

3

mf

But I tell you once and once a - gain, Mac - a - vi - ty's_ not there! Mac -

sub. f

G7

- a - vi - ty's a gin - ger cat, he's ve - ry tall and thin;_ You would know him if you saw him, for his

mf

Cm Cm/Eb F G7 Cm Cm/Eb

eyes are sun - ken in. _ His brow is deep - ly lined with thought, his head is high - ly domed; His

F G7

coat is dus - ty from ne-glect, his whis - kers are un-combed. He

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

sways his head from side to side, with move - ments like a snake; And

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment introduces triplets in both the right and left hands, which are marked with a '3' above the notes.

when you think he's half a-sleep, he's al - ways wide a-wake. Mac -

The third system includes dynamic markings: *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piano accompaniment features triplets in the right hand, with the first triplet marked *sub. f* (subito forte). The vocal line has a fermata over the final note.

- a - vi - ty, Mac - a - vi - ty, there's no one like Mac - a - vi - ty. There
 - a - vi - ty, Mac - a - vi - ty, there's no one like Mac - a - vi - ty, For

The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment is primarily chordal, with chords indicated by letters below the staff: Cm, Cm/Eb, F7, D7/F#, and (G7). The dynamics are marked *ff*.

he's a fiend in fe - line shape, a mon - ster of de - pra - vi - ty. You may
nev - er was a cat of such de - ceit - ful - ness and sua - vi - ty. He

ff

Cm Cm/Eb F7 D7 (G7)

meet him in a by - street, you may see him in the square: — But
al - ways has an a - li - bi, and one or two to spare: — What -

Cm Cm/Eb F7 F#0

when a crime's dis - cov - ered, then Mac - a - vi - ty's — not there! He's
ev - er time the deed took place, Mac - a - vi - ty — wasn't there! And

p

out - ward - ly res - pect - a - ble. (I know — he cheats — at
when the Fo - reign Of - fice find a Trea - ty's gone — as -

p

Finger snaps

cards.) And his foot-prints are not found in an y
-tray, Or the Ad - mi - ral - ty lose some plans or

file of Scot - land Yard's And when the lar - der's loot - ed, or the
draw - ings by the way, And when the loss has been dis - closed, the

Finger snaps

jew - el - case is ri - fled, or when the milk is miss - ing, or an -
Se - cret Ser - vice say: 'It must have been Mac - a - vi - ty!' but

oth - er Peke's been sti - fled, Or the green house glass is bro - ken, and the
he's a mile a - way. You'll be

sfz

Cm Cm7/Bb

3 trel - lis past re - pair, There's the won - der of the thing, Mac - a - vi - ty's - not there! *ff* Mac -

F7/A Ab7

12 sure to find him rest - ing, or a - lick - ing of his thumbs, Or en -

Cm Cm/Bb F7/A Ab7

- gaged in do - ing com - pli - ca - ted long di - vi - sion sums. *ff* Mac -

p

- a - vi - ty, Mac - a - vi - ty, there's no one like Mac - a - vi - ty, There ne - ver was a cat of such de -

ff

Cm Cm/Eb F7 D7/F# (G7) Cm Cm/Eb

- ceit - ful - ness and sua - vi - ty. He al - ways has an a - li - bi, and one or two to spare: — what -

F7 D7/F# (G7) Cm Cm/Eb F7 F#°

- e - ver time the deed took place, Mac - a - vi - ty was - n't there! And they say that all the cats whose wick - ed

p

deeds are wide - ly known (I might men - tion Mun - go - jer - rie, Rum - ple - tea - zer, Grid - dle - bone) *pp* Are

Finger snaps

no - thing more than ag - ents for the cat who all the time just con - trols the o - pe - ra - tions: The Na -

pp leggiero

Cm Cm/Bb F7/A Ab7

- po - le - on of Crime! *ff* Mac -

sub. f

G7

- a - vi - ty, Mac-a - vi - ty, there's no one like Mac-a - vi - ty, He's a fiend in fe-line shape, a

ff

Cm Cm/Eb F7 D7/F# (G7) Cm Cm/Eb

mon - ster of de - pra - vi - ty. You may meet him in a by - street, You may

F7 D7/F# (G7) Cm Cm7/Bb

see him in the square: *p* But when a crime's dis-cov - ered, then Mac - a - vi - ty's not there!

p *ff* ^

F7/A Ab7



I Dreamed a Dream

Music by CLAUDE-MICHEL SCHÖNBERG
 Lyrics by HERBERT KRETZMER
 Original French lyrics by ALAIN BOUBLIL & JEAN-MARC NATEL.

Andante (♩ = 72)

F F/E F/D F/A Bb Gm/C

mp

F F/E Dm F/C Bb Bb/A

I dreamed a dream in time gone by
 Then I was young and un - a - afraid

When hope was high and life worth
 When dreams were made and used and

Gm7 C11 C7 F F/E Dm7 F/C

li - ving.
 wa - sted.

I dreamed that love would ne - ver die,
 There was no ran - som to be paid,

Bbmaj7 Bbmaj7/A Gm7 C11 C7

I dreamed that God would be for - giv - ing.
 No song un - sung, no wine un - tast - ed.

D D/F# Gm Gm/Bb D D/F# G G/B

But the ti - gers come at night With their voi-ces soft as thun-der.

mf

C C/E Fm Fm/Ab C F Gm/F

As they tear your hope a - part, As they turn your dream to shame. *cresc.*

F Gm/F C F F/E Dm7 F/C

He slept a sum-mer by my side,

mp

Bbmaj7 Bbmaj7/A Gm7 C13 F F/E

He filled my days with end-less won-der. He took my child-hood in his

Dm7 F/C Bbmaj7 C13 F C/E Cm6/Eb D7sus D7

stride But he was gone when au-tumn came.

G G/F# Em G/D C C/B Am7 D13 D7

And still I dreamed he'd come to me, That we would live the years to - geth - er.

G G/F# Em7 G/D Cmaj7 Cmaj/B Am7 D13 D7

But there are dreams that can-not be And there are storms we can-not wea-ther.

G G/F# Em G/D C G/B Am7 C11 D

I had a dream my life would be So diffe-rent from this hell I'm

G G/F# Em7 G/D C D7

li - ving, so diffe-rent now from what it seemed Now life has killed the dream I

G G/F# Em7 G/B C D7 G

dreamed.

Shallow

A Star Is Born

Lady GaGa & Bradley Cooper

$\text{♩} = 96$

1

Voice

Piano

5

Vo.

Tell me some thing gi - rl

Pno.

9

Vo.

Are you hap-py in this mod-ern wor-ld? Or do you need mo-

Pno.

12

Vo.

re? Is there some thing else youre search-ing fo-r?

Pno.

15

Vo.
I'm fall - in - g In all the good times I

Pno.

18

Vo.
find my - se - if long - in - g for chan - ge

Pno.

21

Vo.
And in the bad times I fear my - set - t

Pno.

25

Vo.
Tell me some thing bo - y

Pno.

29

Vo. Aren't you tir - ed tryin' to fill that vor - d? Or do you need mo - r -

Pno.

32

Vo. Ain't it hard keep - ing it so hard - co - re?

Pno.

35

Vo. I'm fall - in - g In all the good times I

Pno. *mp*

38

Vo. find my - se - lf long - in - g for ch - an - ge

Pno.

41

Vo. *And in the bad times i fear my-se-lf I'm off the de-ep end*

Pno. *mf*

44

Vo. *wathas I di-ve in I'll nev-er me-et the gr - ou-n-d*

Pno.

47

Vo. *Crash through the sur - face where they can't hu - rt us we're*

Pno.

49

Vo. *far from the sh - al-low no - w In the sha-ha*

Pno.

52

Vo. sha-ha-a-lo-w In the sha-ha-sha-ha sha-ha lo-w

Pno.

55

Vo. In the sha-ha sha-ha-a-lo-w we're far from the sh-a-low no-

Pno.

58

Vo. w Ha Ha -

Pno. *mp*

61

Vo. a ha - a ha - a Ha - a -

Pno.

64

Vo. a Ha - a Ah Ah

Pno.

67

Vo. I'm off the de - ep end watchas I di - ve in I'll nev - er me - et the gro -

Pno.

70

Vo. - und Crash through the sur - face

Pno.

72

Vo. where they can't hu - rt us we're far from the sha - low no - w

Pno.

75

Vo.  In the sha-ha sha-ha - a - lo - w In the sha - ha - sha - ha

Pno. 

Detailed description: This system contains measures 75, 76, and 77. The vocal line starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 76 has eighth notes D5, E5, F5, and G5. Measure 77 has eighth notes A5, B5, C6, and D6. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.


78


Vo.  sha - ha lo - w In the sha-ha sha-ha - a - lo - w We're

Pno. 

Detailed description: This system contains measures 78, 79, and 80. The vocal line begins with eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 79 has eighth notes D5, E5, F5, and G5. Measure 80 has eighth notes A5, B5, C6, and D6. The piano accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords.

81

Vo.  far from the sh - a - low now

Pno.  *mf*

Detailed description: This system contains measures 81 and 82. The vocal line has eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 82 has eighth notes D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment features eighth-note bass lines and chords, ending with a *mf* dynamic marking.

