

Capítulo 2. Fernando Sor. *Six Airs from Mozart's The Magic Flute, Op. 19.*

Se abordará la ópera *Die Zauberflöte* de W. A. Mozart con el propósito de entender el trabajo realizado por Fernando Sor de acuerdo a la época y al instrumento destinado.

2.1 De la Opera *Die Zauberflöte*.

La opera de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) *Die Zauberflöte*, fue creada con el libreto de Emmanuel Schikaneder, quien era director de *Theater auf der Hieden* en Viena. El estreno de la ópera se llevó a cabo el 30 de septiembre de 1791. Para noviembre de 1792 se realizaría la presentación número 100, en la cual Mozart ya habría muerto, 5 de diciembre de 1791. (Dreyer, 1992)

2.2 Especificaciones estilísticas de la ópera *Die Zauberflöte*.

El análisis estilístico de la obra en cuestión esta muy bien abordado por Charles Rosen, autor del libro *The Classical Style*, del cual se toman los puntos más importantes para esta tesis.

Las óperas de Mozart son de un estilo internacional, y se toma eclécticamente de las tradiciones dramáticas contemporáneas más importantes de Europa. Incluso el *singspiel* tiene un sentido más italiano que local (Viena). El modelo esencial formal de la ópera *Die Zauberflöte* viene de Italia con la obra de un veneciano, Carlo Gozzi, y su influencia con la comedia mágica. Gozzi, catalogaba sus obras como ‘comedias

dramáticas'. Charles Rosen incluye esta cita de Bari [(Sic.)] que describe perfectamente a la ópera *Die Zauberflöte*:

“El género dramático de la fábula...es la más difícil de todas...debe tener una grandeza imponente, un fascinante y majestuoso misterio, acaparando novedosa expectación, elocuencia intoxicante, sentimientos de filosofía moral, la sofisticada agudeza (*Sali urbani*) de nutritivo criticismo, dialogo que florece del corazón, y sobre todo la gran magia de seducción que crea una ilusión encantadora de hacer lo imposible parezca posible como verdad en la mente y el espíritu del espectador” (Rosen, 1927)

Mozart llevó a cabo esta amalgama a través del *singpiel* vienés-de esta monstruosa farsa, filosófica, comedia dialéctica, cuento de hadas y tragedia española-transformándolo en una obra de teatro musical.

Con el rol de Sarastro y el coro de sacerdotes, el himno clásico hace su primera aparición; está más enfocado a un tipo de textura que a una forma. Logra su gravedad deliberadamente evitando el rico y complicado movimiento interno de voces de estilo barroco. Sobre todo, evita la disonancia barroca, y la reemplaza por continuas suspensiones expresivas casi enteramente por sonoridad triádica. La línea melódica es de estilo clásico, conformada expresivamente simétrica, y con un marcado clímax. Aquí Mozart renuncia a las apoyaturas, que invariablemente enfatizan las disonancias, y la confianza de la línea melódica no decorada recae en el exquisito virtuosismo de Mozartiano.

Die Zauberflöte desarrolla el concepto de usar la música como vehículo transmisor de verdades morales, la música como sustituto de la expresión verbal, pero en la creación de modelos viables para la exposición de ideas. La moralidad de *Die Zauberflöte* es sentencial, y la música asume una cuadratura rara en Mozart, conjunta

al rango estrecho de líneas melódicas enfatizado en el dueto ‘Nurder Freundschaft Harmonie’ [No. 8 Finale, y aria No. 5 ‘O Dolce Armonía’ en Fernando Sor].

El *Gemütlichkeit*[?] Mozartiano aquí es mucho mas intelectual como sensible, y esta caracterizado por responder al burgués, mundo sentimental de *Die Zauberflöte*, satisfaciendo la ridícula comedia y el sencillo misticismo masónico, las sonoridades se vuelven puras, mucho menos cromáticas que otras obras. En ocasiones esta pureza es claramente simbólica, como en la Marcha de la prueba de fuego, en la que contrapone la Tónica con la Dominante con Séptima, en la que hace uso orquestal de la flauta, metales y tímpani.

La pureza y limpieza son extremas que sólo se pueden ver enfatizadas por la orquestación, característica principal en la sonoridad de las operas maduras de Mozart. (Rosen, 1927)

2.3 Del argumento de la ópera.

2.3.1 Acto I.

Tres damas asistentes de la Reina de la Noche rescatan al príncipe Tamino de una serpiente gigante y deciden reportar la llegada a su ama. Papageno, un jovial cazador de aves al servicio de la Reina, clama a Tamino que él venció a la serpiente con sus propias manos. Las tres damas lo castigan por su habladuría colocando un candado en su boca. Cuando ellas muestran a Tamino una ‘fotografía’ de Pamino, la hija de la Reina de la Noche, se enamora inmediatamente de ella. La Reina de la Noche ahora aparece en persona y promete la mano de Pamina en matrimonio si puede liberarla de las manos de Sarastro, Lider del Templo del Sol. Las tres damas liberan a Papageno

después de que promete no volver a decir una mentira y acompañar a Tamino en su peligrosa misión. Para su protección, las damas dan a Tamino una flauta mágica y a Papageno un juego de campanitas mágicas. Tres pequeños niños les muestran el camino al reino de Sarastro.

En el palacio de Sarastro el moro, Monostatos, frustra un intento de escape de Pamina. Trata de mostrar sus intenciones con ella cuando Papageno aparece. Ambos piensan que cada uno es un monstruo y escapan. Papageno entonces retoma su coraje, regresa a Pamina y le cuenta a cerca de Pamina y su amor y el hecho que su madre lo ha mandado a rescatarla.

Los tres niños han llevado a Tamino hasta el Templo de Sarastro. El príncipe, intenta venganza, entra al Templo de la Sabiduría, pero un alto sacerdote detiene su camino y explica que Sarastro no es un villano pero un predicador de la Sabiduría y Guardián de la Luz. Pamina y Papageno son sorprendidos por Monostatos en su búsqueda por Tamino, pero antes que pueda encadenarlos, el cazador de pájaros se las arregla para encantarlos a él y a sus esclavos con sus campanas mágicas. Entonces Sarastro aparece y Pamina admite que ella intentó escapar. Sarastro la perdona, castiga al moro y anuncia que Pamina y Tamino están destinados el uno para el otro. Pero primero el Príncipe y su compañía tendrán que pasar por difíciles ritos de iniciación. (Dreyer, 1992)

2.3.2 Acto II.

Sarastro llama a toda su Hermandad para informarlos que Tamino está destinado para ser admitido en el Círculo Interno del Conocimiento. El conde aprueba su decisión pero primero tendrá que experimentar la iniciación.

Tamino y Papageno son llevados ante la corte de el templo para experimentar las primeras pruebas y hacer juramento de estricto silencio. Las damas enviadas por la Reina de la Noche tratan en vano de persuadir a Tamino a hablar. Finalmente el Alto Sacerdote los lleva fuera con fuertes estruendosos truenos.

Mientras tanto, Monostatos trata de acercarse a la durmiente Pamina, pero la Reina de la Noche lo previene. Ella ahora ordena a su hija a matar a Sarastro con una daga para que ella recupere el escudo del sol. Monostatos, quien ha escuchado esta conversación, trata de chantajear a Pamina, pero Sarastro entra, la protege y expulsa a Monostatos de su reino.

Tamino y Papageno son llevados a otro lugar. Una fea anciana aparece y ofrece a Papageno un vaso de agua. Ella clama que tener un amante con el mismo nombre. Pero antes que se pueda identificar ella desaparece en un trueno. Atraída por el sonido de la flauta de Tamino, Pamina aparece. Pero el príncipe la evita y se niega a hablar con ella. Papageno también permanece en silencio. En desesperación Pamina se retira.

Los sacerdotes alaban las resoluciones de Tamino y Sarastro hace que Tamino continúe sin Pamina, aunque predice un eventual final feliz. Mientras el Príncipe entrega su destino a los dioses, Papageno es liberado de sus obligaciones y lo celebra tocando sus campanitas mágicas. La anciana aparece nuevamente, pero repentinamente es transformada en una joven de nombre Papagena. Pero ambos son separados nuevamente.

Los tres niños previenen a Pamina de quitarse su propia vida con la daga de su madre y asegurándole el amor de Tamino.

Dos hombres en armadura preparan a Tamino para las pruebas de Fuego y Agua. Pamina es permitida a acompañarlo, y con la ayuda de la flauta mágica ambos superan la prueba final. Papageno, quien no puede encontrar a su papagena, resuelve en colgarse

de un árbol. Los tres niños le recuerdan de sus campanas mágicas y con mucho trabajo apenas comienza a tocarlas cuando su querida Papagena reaparece. Reunidos felizmente, cantan acerca de los muchos niños que tendrán.

Con la ayuda de Monostatos, la Reina de la Noche atenta entrar al templo, pero Sarastro los desvanece a la noche y anuncia el triunfo de la Luz sobre la oscuridad. Hace entrega del escudo del sol al Príncipe, y Tamino y Pamina asumen el poder en medio de el aclamo general de la Hermandad. (Dreyer, 1992)

2.4 Fernando Sor y la relación con la obra de W. A. Mozart.

Guitarrista y compositor, Fernando Sor (1778-1839), nació en Barcelona. Su educación musical provino de su estancia en el monasterio de Monserrat, como lo menciona el Musicólogo Brian Jeffery, autor del libro ‘Fernando Sor Guitarrist and Composer’:

“A la edad de cinco [años], nos dice, ya cantaba arias de ópera italiana: y esta influencia fue quemadera, ya que más tarde él adaptó arias de *Don Giovanni* para voz y guitarra, enseñó canto en Londres, y compuso la serie de Arietas Italianas en Londres que son en un estilo puro operático. Sobre todo, esta influencia vocal se ve en el estilo, la naturaleza lírica, en la mayoría de su música para guitarra. Ya entonces estaba tocando la guitarra de su padre-nuevamente una influencia que no difundió. Él también tocaba violín y recibía instrucciones de un violinista; y así la mayor parte de su entrenamiento temprano estaba en el campo de la música secular. En verdad, a pesar de su entrenamiento en música religiosa que recibiría en Montserrat, el resto de su vida su actividad estaba más cercana a la música secular y no a la sagrada” (Jeffery, 1977)

Después de la derrota de Napoleón en 1813, el resto de su vida transcurrirá en Londres y París en donde produce y publica la mayor parte de su obra, sin dejar de hacer una gira de conciertos que lo lleva hasta Rusia. Muere el 10 de Julio de 1839.

2.5 De la obra Fernando Sor. *Six Airs from Mozart's The Magic Flute, Op. 19.*

Después del exilio, Fernando Sor se traslada a Londres para permanecer de 1815 a 1823. Es en ese periodo en el que, aparentemente tiene su primer contacto con la ópera *Die Zauberflöte*:

“...La primera gran producción de la opera [*Die Zauberflöte*] en Inglaterra se llevó a cabo en Mayo de 1819, y creería que esta producción sería la que estimulara a Sor a componer sus variaciones.” (Jeffery, 1977)

La obra mencionada es *Variaciones sobre un tema de Mozart op. 9*:

La obra mejor conocida hoy de Sor, las Variaciones sobre un tema de Mozart, Op. 9, para guitarra, fue ejecutada por el mismo en Londres en 1821, y en el título lleva impreso: ‘Como fuera ejecutada por el Autor, en los conciertos de la Nobleza’. Entonces esta obra, que hoy en día es tocada en muchos conciertos, tiene muchas asociaciones con Londres: parece que fue compuesta, publicada, y seguramente ejecutada primero aquí, por Sor, en una fiesta o fiestas musicales en la casa de algún o algunos miembros de la nobleza” (Jeffery, 1977)

Como es mencionado en la cita anterior, Fernando Sor llevaba una vida como concertista, a la par que impartía clases de canto y componía, actividades que venía realizando desde su estancia en España:

“Si Sor se ocupó por ambos con la voz y la guitarra durante este periodo, podríamos esperar encontrar algunas canciones para guitarra, aparte del juego de Seguidillas de su periodo español. Pero no se han encontrado dichas canciones originales: hay sólo tres arreglos para voz y guitarra provenientes de *Don Giovanni* de Mozart, y de estas he encontrado copias de dos, ‘Vedrai carino’ y ‘Batti, Batti’. Están escritas idiomáticamente y confiadamente para la guitarra. Nuevamente, muestran su admiración por Mozart. Como se puede ver no sólo en las Variaciones, Op.9 de Mozart, pero también en sus arreglos de *La Flauta Mágica* publicadas como op. 19...” (Jeffery, 1977)

La obra que nos ocupa en este capítulo es *Six Airs From Mozart's The Magic Flute op. 19*, la cual menciona Jeffery: “op. 17-20 ante March from Cendrillon in 1824” y el acercamiento correcto al *Op. 19* Fernando Sor es mencionado por Jeffery como ‘arreglos’, para el cual se abordarán las arias escogidas y se procederá con el análisis de cada una de ellas.

2.6 De la selección de escenas hecha por Fernando Sor para la obra *Six Airs From Mozart's The Magic Flute op. 19*.

Antes de comenzar con el análisis propuesto, es necesario citar a Reginald Smith Brindle, quien hace una revisión y edición de la obra en cuestión:

“Estas piezas, escogidas de *La Flauta Mágica* de Mozart, han sido más que ‘arregladas para guitarra’, pues en algunos casos Sor casi ha producido nuevas composiciones. Es obvio que al arreglar la primera [I. Marche Religieuse (No. 9 ‘Marcia’, Act II)] y la última pieza [VI. Coeur: Grand Isi Grand’ Osiri (Adagio) (No. 18 ‘O Isis Und Osiris, Welche Wonne!’, Act II)], originalmente escritas para grandes fuerzas de coros y orquesta, Sor tuvo que hacer muchas alteraciones con el fin de adaptar la música para los bajos recursos de un sólo instrumento. Aún así, sus alteraciones a las melodías, eran más que necesarias pensando en

la fidelidad a la armonía usualmente no desviable. Pero sus alteraciones en No. 4 [IV. *O Dolce harmonia* (Andante) (No. 8 'Das Klinget So Herrlich', Act I)] (y alguna extensión en No. 5 [V. *Se potesse un suono & c.* (Andantino) (No. 8 'Konnte Jeder Brave Mann', Act I)]) son muy considerables que uno podría decir que recordó el modelo de Mozart y que inventó una nueva composición suya. No obstante, el resultado es tan completamente 'Mozartiano' que la inventiva de Sor es aceptable." (Smith, 1982)

Tomando en cuenta lo anterior y de acuerdo con Stephan Kunze y Jacques Chailley comentaré las características más importantes de cada una de las arias contenidas en la Obra de Fernando Sor.

2.6.1 I. Marche Religieuse (No. 9 'Marcia', Act II)

Éste primer arreglo de Fernando Sor abre el Acto II en la ópera de Mozart. En esta se lleva a cabo una reunión para discutir el futuro del príncipe Tamino dentro de la sociedad masónica. Esta marcha tiene las siguientes características:

- La tonalidad original es Fa Mayor que dentro del lenguaje del período clásico esta denominada como 'pastori' (Kunze, 1990), lo cual acentúa el carácter solemne, meditativo, complaciente y sereno en un ambiente *quasi liturgico* (Jacques, 1971). Sor usa la tonalidad de Do Mayor para la guitarra.
- Mozart emplea el grado VI como centro principal de movimiento armónico, "sonido cuya función en la música del clasicismo vienés puede definirse como la manifestación del momento de la pausa, de la situación de suspensión entre el pasado y el futuro, que permite la reflexión." (Kunze, 1990)

- “La orquestación con instrumento de aliento fue pedida por el libretista por una razón simbólica: los alientos son los instrumentos favorecidos por los masones como ‘Columnas de Harmonía’. Entre ellos figuran significativamente los Cornos Bajos. *Sotto voce*, dice la partitura: como se ha visto; la dirección puede tener un doble significado”. (Jacques, 1971)
- “La estructura es muy simple AABB; con plan TD, y después DT; el ritmo dactílico, y la reexposición del tema principal al comienzo de la coda...”(Jacques, 1971)

En la siguiente tabla se muestra la estructura Total de esta obra subdividida por sección, número de compases y área tonal.

Sección	Número de Compases	Área Tonal	Sección
A	8	I	A
B	8	V	B
a'	4	I	B
c (Coda)	8	I	B

Cuadro 2-1.

Sección A:

Sección constituida por dos frases de 4 compases.

Frase 1:

Compás 1-2: movimiento armónico IV-vi. Motivo melódico escrito con tres notas Blancas.

Compás 3-4: movimiento armónico I-ii-iii-IV-vi-V-I. Motivo melódico escrito en negras de manera ascendente con las notas fa-sol-la-si-re-do en la voz superior, tomando fa de manera anacrúsica al compás 3.

Frase 2:

Esta segunda frase tiene un movimiento armónico que hace una tonicización a V enfatizando el uso de Fa # con la cadencia armónica IV-V-I/V en los compases 7-8.

Compás 5 muestra un movimiento rítmico similar al del compás 1, solo que la segunda nota blanca es cambiada por dos notas negras que ascienden con las notas Sol-Si y resolverán de manera descendente a Do.

Compás 6-7: Mozart presenta motivo melódico de silencio de corchea con punto, dieciseisavo, corchea con punto y dieciseisavo, que da sentido de movimiento de marcha, como se muestra en el Ejemplo 1.



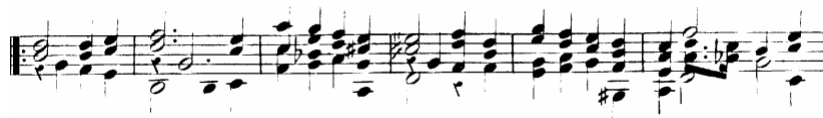
Ejemplo 2-1.

Sección B:

A manera de Desarrollo.

Esta sección abre con el motivo presentado en el compás 5 de Blanca-dos negras, solo que esta vez resolverá de manera ascendente con las notas Re-Mi-Fa.

Del compás 11 a 14 Se presenta una secuencia usando el motivo presentado en el compás 3-4 a manera de espejo y resolviendo con el motivo presentado en el compás 5 de Blanca y negra. En el compás 14 se rompe con la secuencia invirtiendo el motivo de blanca y negra.(Ejemplo 2)



Ejemplo 2-2

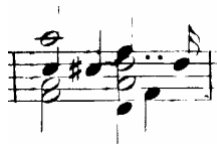
En el compás 15 se prepara una cadencia enfatizando V con un bajo que mueve de manera cromática de fa a sol. En el compás 16 con un motivo escalístico de corcheas de manera descendente y ascendente se prepara a reexposición de la Frase 1 presentada en los compases 1-4. En las últimas cuatro corcheas del compás 16, Sor añade una voz descendente para añadir fuerza a la cadencia. (Ejemplo 2-3)



Ejemplo 2-3.

Coda.

En el compás 21, Sor presenta un cambio brusco de armonía pasando de IV a ii con una voz cromática que de Do-Re y que resuelve a V en el compás 22. (Ejemplo 4)



Ejemplo 2-4.

Del compás 22 al 27, Mozart presenta una nueva secuencia en la que utiliza el motivo presentado en el compás 6 de dieciseisavo, corchea con punto y dieciseisavo en contrapunto con una línea superior, y una doble línea por terceras en el bajo.

La pieza termina con una cadencia de resolución retardada con el movimiento armónico I 6/4-V-I. Esto se muestra en el Ejemplo 5.



Ejemplo 2-5.

2.6.2 II. Fuggite O Voi Bella Fallace (Allegretto) (No. 11 Duetto 'Bewahret Euch Nor Weibertucken', Act II)

Esta segunda obra tiene lugar en el Acto II de la ópera. Es interpretada por un dueto de 'Iniciados' o masones los cuales aconsejan a Tamino con la leyenda que lleva por título esta aria: 'Cuidado con las traiciones femeninas'. Jacques Chailley remarca tres características:

- Tiene una atmósfera de un canto marcado por cadencias femeninas. (Jacques, 1971)
- Pasajes realísticos: descenso de dobles bajos en las palabras '*Er fehlte*' [El erró, compas 8]: esto se refiere a la caída del hombre ante el impulso femenino; y, los ritmos con puntillo de la marcha, con una cadencia afirmativa haciendo la última oración, '*Tod und Verzweiflung war sein Lohn*' ['Muerte y desesperación en recompensa', compás 18]. (Jacques, 1971)
- Y, una "Extraordinaria aparente modulación en la palabra '*Vergebens*' ['en vano', compás 16]". Añade: "El análisis clásico, que no conoce esta clase de fenómeno, encuentra esta modulación como brutal y en desafío a las reglas al tercer grado (de C a E). De hecho, no es una modulación como tal, pero, de acuerdo con los viejos tratados, el uso del grado III con las tercera alterada lo es." (Jacques, 1971)

En la siguiente tabla se muestra la estructura de esta obra subdividida por Frase, número de compases y Grado tonal.

Frase	Sub-F.	Número de Compases	Grado Tonal	Observación.
A	A	4	I	
A	B	2	V	
A	C	4	V	
B	D	4	I	
B	E	2	III	Acorde prestado (E Mayor)
C	F	4(x2)	I	

Cuadro 2-2.

Frase A.

Sub-Frase a.

Esta aria en la versión orquestal abre quebrando el acorde principal con una textura de corcheas. Sor cambia esta condición por un acorde plaque del mismo acorde de C en la guitarra, y la textura de corcheas es respetada al delinear los acordes I y V en el compás 2, como se muestra en el ejemplo 6.

N.º 2.
Allegretto.

Fuggite o voi bellà fallace



Ejemplo 2-6.

Sor, por las posibilidades de la guitarra, ha omitido algunas notas de la línea original presentada por Mozart en la ópera. Tal es el caso como se muestra en la Sub-frase a Mostrada en el ejemplo 6 y en el ejemplo 7. En este último aparece la línea del primer sacerdote, pues es la línea que Sor usa para esta aria.

Erster Priester
(Tenor.)

Audante.



Bewähret euch vor Wei-ber - tü-cken: dies ist des Bun - des er - ste Pflicht!

Ejemplo 2-7.

En el Compás 2 tiempo 3 y 4 Mozart presenta una línea que lleva por notas Re-Do-Re-Mi-Do-Fa-Fa en corcheas, mientras que Sor solo escribe Re, en negra con punto, Re, corchea, Do-Fa en negras. Y así consecutivamente se puede apreciar esto en el resto del aria.

Sub-Frase b.

Esta Sub-Frase b aparece como respuesta a la Sub-Frase a, puesto la primera expone corcheras de manera ascendente y esta de manera lineal sobre la nota Re. Como se puede apreciar en el ejemplo 8.



Ejemplo 2-8.

Sub-Frase c.

Uno de los detalles de más importancia descriptiva de esta aria recae en esta frase. Aquí se enfatiza la palabra '*Er fehlte*' [El error] con el movimiento cromático de la Re a Mi. Sor en la repetición de este efecto a sustituido el ascenso cromático en la repetición de esta frase por la suspensión de la nota Do y su resolución a la nota Si. Ello se muestra en los siguientes ejemplos.



Ejemplo 2-9



Ejemplo 2-10.

En el mismo ejemplo 10, se puede apreciar como Sor ornamentado la respuesta del bajo establecido en el compás 1 del mismo ejemplo.

Frase B.

Sub-Frase d.

Aquí Sor muestra dos cambios fundamentales en la obra de Mozart: uno, la casi supresión de una textura de octavas quebradas en corcheas (ejemplo 11) sustituido por dos notas Sol con un salto de octava en los tiempos 2 y en tres compases; dos, el ornamento sobre la nota Re con notas Mi dieciseisavos (ejemplo 12).



Musical score for Example 2-11, showing a piano accompaniment with a broken octave texture of eighth notes. The score consists of six staves. The first two staves are for the right hand, and the last four staves are for the left hand. The lyrics 'sieh's nicht. Ver - las - sen sah er sich um' are written below the vocal line.

Ejemplo 2-11.



Musical score for Example 2-12, showing a close-up of a melodic line with an ornament. The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The ornament is a sixteenth-note figure over a quarter note.

Ejemplo 2-12.

Sub-Frase e.

A continuación se muestra la partitura de la opera (ejemplo 13) y el arreglo para guitarra (Ejemplo 14). Esto con el motivo de mostrar el acorde prestado de E mayor en la tonalidad de C, y la textura de octavas que Sor utiliza para estos dos compases, así como la intención de *FF*, de acuerdo a las posibilidades de la guitarra.

Ver - ge - - bens rung er sei - ne Hän - de,
Ver - ge - - bens rung er sei - ne Hän - de,

Ejemplo 2-13.

ff

Ejemplo 2-14.

Frase C.

Sub-frase f.

Esta última frase esta presentada a manera de coda en la que la primera exposición el dueto de sacerdotes hace su última intervención, y en la repetición Mozart usa la orquesta completa con *staccato*, lo cual hace que tenga un mayor cuerpo. Sor respeta esta intención pidiendo que la primera vez se toque *p* y la segunda vez *f*.

2.6.3 III. Giu Fan Ritorno I Geny Amici (Andantino) (No. 16 Terzetto 'Seid Uns Zum Zweiten Mal Willkommen', Act II)

“Bienvenidos seáis por segunda vez, hombres, al reino de Sarastro”, es la primera línea que cantan los ‘Tres Muchachos’ al ofrecer alimento y vino a Tamino y

Papageno dentro del Templo de Sarastro. Mozart presenta esta aria con una “...clara y ligera tonalidad de La mayor”, lo cual acentúa “...su encanto grácil y transparente”. (Kunze, 1990)

Sor en este arreglo hace los siguientes cambios para la guitarra:

- Cambio de tonalidad: A Mayor a G Mayor.
- Cambio de compás: 6/8 a 3/8.
- Los ornamentos son casi respetados de acuerdo a las posibilidades de la guitarra.

Este análisis se ha hecho delimitando frases, número de compases (tomados del arreglo de Sor) y grado tonal.

Frase.	Número de Compases	Grado tonal
A	8	I
B	8	I
C	8	V
D	8	V
B'	4	I
Desarrollo	16	I-V-I
E	8	Pedal V
A	8	I

Cuadro 2-3.

Frase A:

Esta Frase a, esta compuesta por el delineado ascendente de los tonos principales del acorde acentuados con ornamentos de treintaidosavo, motivo *a*, y la respuesta descendente por terceras del bajo en los primeros cuatro compases. En los siguientes dos compases Mozart hace una respuesta por espejo pasando por los grados I-IV, para terminar con una cadencia 6/4.

Giu fan ritorno i Geny amici

N.º 5.
Andantino.



Ejemplo 2-15.

Frase B:

Esta frase representa la primera intervención cantada de los ‘Tres Muchachos’. En ella se muestra el motivo *b* en una sub-frase de 4 compases, como se muestra en el ejemplo 2-16. Esta frase al igual que la anterior reafirma la tonalidad principal.



Ejemplo 2-16.

Frase C:

Esta frase en contraste a las dos anteriores realiza una tonización del grado V con el uso de C# y realizando una cadencia 6/4.



Ejemplo 2-17.

Frase D:

Mozart realiza la preparación a lo que será el regreso a la frase B con el uso del motivo *b* en el grado V sin la tonización realizada en la frase C. Sor en la repetición de la sub-frase de 4 compases hace una pequeña ornamentación a la línea del bajo propuesta por el mismo para este arreglo (Ejemplo 2-18).



Ejemplo 2-18.

A continuación Mozart presenta los primeros cuatro compases de la Frase B, la cual esta etiquetada como Frase B'.

Desarrollo.

En esta Sección Mozart realiza una amalgama de las frases A y B. En los primeros dos compases presenta el motivo *a* delineando las notas principales del acorde del grado V y rompiendo su movimiento antes expuesto al realizar un movimiento cromático descendente de la nota Re a Do, formando un acorde V 7; en respuesta aparecerá el motivo *b* sobre la nota Do y realizando su resolución al I° grado.



Ejemplo 2-19.

Los siguiente 4 compases serán una repetición casi literal de los compases 5-8 de de la Frase A, ya que en el compás 7 existe una variación realizada por Sor en la cadencia, la cual no existe en la obra de Mozart. Esto se muestra en el siguiente ejemplo.



Ejemplo 2-20.



Ejemplo 2-21.

Esta sección es concluida por una frase que tendrá como pedal la nota Re, y enfatizará los grados I y V cadencialmente. Los trinos que la sección de violines realiza en la ópera son sustituidos por armónicos de las notas Re y Sol.



Ejemplo 2-22.

La obra termina con la repetición de la Frase A.

2.6.4 IV. O Dolce Harmonia (Andante) (No. 8 'Das Klinget So Herrlich', Act

D)

Ésta aria toma lugar dentro del Finale del Acto I de la ópera. Aquí, en“...un momento de máximo apuro, Papageno tiene la intuición salvadora de hacer sonar las campanillas ante Monostatos y su gente, de forma que repentinamente las notas musicales dan lugar a una paz milagrosa (y profundamente creíble).” (Kunze. 1990)

Fernando Sor hace una nueva composición sobre la base que Mozart compusiera, la segunda sección esta ornamentada con figuras de semifusas haciendo uso

de sonidos armónicos en la guitarra como alusión al “Juego de Campanitas” de Papageno.

La estructura de esta obra es dos Frases y en un compás de 2/4, a diferencia de Mozart quien la compone en 4/4.

Frase	Número de compases	Área tonal	Observaciones.
A	8	I	
B	8	Pedal V	
A'	8	I	Armónicos.
B'	8	Pedal V	Armónicos.

Cuadro 2-4.

Frase A:

El motivo principal de ésta aria esta conformado por dos corcheas en anacruza, seguido de dos negras, como se muestra en el ejemplo.

Ejemplo 2-23.

Fernando Sor toma la textura mostrada en el ejemplo anterior para realizar su arreglo. El primer cambio que realiza es la variación de corcheas a diesiscesavo con puntillo y treintaidosavo; el bajo del acorde esta expuesto en respuesta al tema como corcheas a caer en el segundo tiempo de cada compás.

Nº 4.
Andante.

O dolce harmonia

Ejemplo 2-24.

Frase B:

Mozart desarrolla una secuencia ascendente sobre pedal de V (Re) en los compases 9-11 en contraste a la frase A.

Ejemplo 2-25.

El final de esta frase lleva hasta el registro más de la obra realizando cadencia IV-V 6/4-I.

Ejemplo 2-26.

Frase A' y B':

Ambas frases son una variación de la primera Sección en la cual Fernando Sor usa una textura de armónicos delineando los acordes de la armonía. Como se muestra en los compases 17-18.

Ejemplo 2-27.

2.6.5 V. Se Potesse Un Suono & c. (Andantino) (No. 8 'Konnte Jeder Brave Mann', Act I)

La primera línea que cantan Tamina y Papageno es: “Si todo hombre noble pudiera encontrar campanitas como esas”, ello en respuesta al resultado que tuvieron al salvar ser aprendidos por Monostatos.

En este arreglo, Fernando Sor procede a hacer una repetición más de las dos frases que conforman esta Aria conformando una forma ABA'BA'. Ello se muestra en el siguiente cuadro:

Frase	Número de Compases	Área Tonal	Observaciones.
A	8	I	
B	8	V	
A'	8	I	Línea contrapuntística en el Bajo.
B	8	V	
A'	8	I	

Cuadro 2-5.

Frase A y A':

En los Ejemplos 2-28 y 2-29, se muestra la línea contrapuntística que Sor añade en el bajo.

N.º 5.
Andantino.

Se potesse un suono &c

Ejemplo 2-28.



Ejemplo 2-29.

2.6.6 VI. Coeur: Grand Isi Grand' Osiri (Adagio) (No. 18 'O Isis Und Osiris, Welche Wonne!', Act II)

Jacques Chailley para este coro destaca las siguientes características:

- Tonalidad de D mayor, lo cual rompe con el simbolismo general de tonalidades dentro de la ópera.
- Orquestación religiosa: Cornos, Trompetas y Tres Trombones.
- Estilo Silábico.
- Cadencias 6/4 femeninas
- Acordes en grados modales.

Aunado, hace una descripción de los momentos más importantes dentro de esta obra:

“Invocando a Isis y Osiris (aquí hay un corto interludio para los alientos solos), los sacerdotes se regocijan al ver el brillo del Sol ahuyentar a la Oscura Noche (sombria inflexión hacia Bemoles de “*Düst’te Night*” [Oscura Noche], radiante ascenso hacia los sostenidos para el brillo del Sol), Ellos dicen: “*Bald fühlt der edle Jüngling ord Leben,/ Bald ist er unserm Dienste ganz ergeben./sein Geist ist kühm, sein Herz ist rein,/ Bald* [entusiasta ascenso en arpegios en la triple repetición de la palabra “Bald”] *ord er unser würdig sein*” (Pronto el joven noble hombre sentirá una nueva vida, pronto será dado a

nuestro servicio. Su espíritu es atrevido; su corazón es puro, pronto será digno de nosotros)
(tres veces)” (Jacques, 1971)

La estructura formal esta expuesta en el Cuadro 2-6.

Frase	Número de Compases	Área tonal
A	6	I
B	14	I-V
C	8	V
D	5	I
E(coda)	9	I

Cuadro 2-6.

Fernando Sor en este arreglo ha respetado en cuanto posible la obra de Mozart, a excepción de el cambio de corcheas por Corchea con punto y dieciseisavo en los compases 15, 21, 28, 30, 33, 34 y 35 con el fin dar mayor fuerza.