

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO

ALEX FERNANDO PAZ MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2010

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO

ALEX FERNANDO PAZ MARTÍNEZ

Asesor:
JAVIER FAJARDO
ESPECIALISTA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2010

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son de responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1º del acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACION

FIRMA DEL PRESIDENTE DEL JURADO

FIRMA DEL JURADO

FIRMA DEL JURADO

San Juan de pasto, Marzo de 2010

Agradezco con todo mi corazón al Ser Supremo por el don de la vida, a la universidad de Nariño por haber abierto las puertas de su cátedra. A los docentes, Consuelo López por haberme acogido como su alumno e introducirme en la escuela del canto, a Jenny Muñoz y a Natalia Vanegas por continuar generosamente en ese proceso de formación vocal, a Lyda Tobo por su paciencia, su constancia y su dedicación en busca de formar docentes de altas calidades. Al Maestro Javier Fajardo por la disposición y el conocimiento ofrecidos en la consolidación de esta tesis de grado. A todos y cada uno de los profesores y maestros que durante estos cinco años han aportado con su conocimiento, su experiencia y su amistad, en el fortalecimiento de este deseo personal por lograr el conocimiento musical. A mis compañeros de camino, a todos y a cada uno de los trabajadores del Departamento de Música administrativos y funcionarios.

Dedico este trabajo a Dios mi Padre, a mi madre, a mi hermano, a Adriana Pérez a toda mi familia.

RESUMEN

Este documento presenta una mirada global de los inicios, escuelas, épocas, técnicas y algunos de los diferentes procesos que con el pasar de la historia se ha desarrollado y de esta manera fortalecieron el que hacer del canto. Pasando por diferentes aspectos como el contexto histórico, desde variados puntos de vista como el social, filosófico, artístico, religioso. Reconociendo de esta manera que la música, en este caso el canto, es alimentado por diferentes variantes del conocimiento o de la historia y se habla entonces del movimiento cotidiano.

ABSTRACT

This document presents a global look of the beginnings, schools, times, technical and some of the different processes that it has been developed with passing of the history and this way they strengthened the one that to make of the song. Going by different aspects like the historical context, from varied points of view like the social, philosophical, artistic, religious. Recognizing this way that the music, in this case the song, it is fed by different variants of the knowledge or of the history and it is spoken then of the daily movement.

CONTENIDO

INTRODUCCION.....	12
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	14
2.2 FORMULACION DEL PROBLEMA.....	14
3. OBJETIVOS.....	15
3.1 OBJETIVO GENERAL	15
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
4. JUSTIFICACIÓN.....	16
5. MARCO DE REFERENCIA.....	17
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	17
5.2 MARCO CONTEXTUAL.....	18
5.3 MARCO TEORICO.....	19
5.3.1 La voz	19
5.3.2 Respiración.....	20
5.4 El canto.	21
5.4.1 Pedagogía del canto.	23
5.4.2 Escuelas de canto.....	27
5.5 El Barroco.....	29
5.5.1 El Barroco Musical.	33
6. DISEÑO METODOLOGICO.....	36
6.1 Tipo de Investigación	36

6.2 Enfoque de investigación.	36
6.3 Instrumentos para la recolección de la información.	36
6.4. Traducciones.....	36
CONCLUSIONES	72
RECOMENDACIONES.....	73
BIBLIOGRAFÍA.....	75

LISTA DE ANEXOS.

		Pag.
Anexo A.	GIAL SOLE DAL GANGE.	65
Anexo B.	PIACER D MOUR.	66
Anexo C.	OGNI PENA PIÙ SPIETATA.	67
Anexo D.	PIETA SIGNORE	68
Anexo E.	CHANSON D' AMOUR	69
Anexo F.	LA SERVA PADRONA INTRODUZIONE	70
Anexo G.	CANCIONES ARGENTINAS	71
Anexo H.	JUANA AZURDUY	72
Anexo I.	PRINCESA DE ATRIZ	73
Anexo J.	SOLO TU	74
Anexo K.	BESAME MORENITA	75
Anexo L.	LA FLOR DE LA CANELA	76
Anexo M.	MUJER	77

INTRODUCCION

Considerando al canto como la expresión mas elevada en la música, tal cual primigenia manifestación de toda creación artística sonora que hasta la actualidad se conoce; se realiza una tesis de grado, con enfoque Histórico Hermenéutico, para lograr una valoración mucho mas significativa como es adecuado para este elevado arte. Dentro del cotidiano contexto nariñense, el movimiento o la proyección vocal se han descuidado, sin tener en cuenta su importancia y relevancia, cuanto más, si se reconoce al canto como vena y sangre de todo el que hacer musical, dada esta razón se perfila revalorar la posibilidad del canto como un valioso instrumento musical que aporte significativamente en la proyección del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en donde el estudiante y la ciudadanía serán los mas grandes beneficiados.

Todo este marco contribuye en el proceso de la interpretación, pues este conocimiento asiste en el proceso de asimilación y ubica al intérprete dentro del contexto cotidiano de las obras, de los autores y/o los periodos.

1. RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO

Archivo adjunto

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.

Dentro de las formas de ser de la Música, el canto es el génesis de toda forma de belleza y expresión musical, al punto de ser modelo para muchos de los instrumentos creados. Dada esta enorme importancia, se hace urgente recuperar el lugar y la categoría que el canto posee, para que llegue en algún momento a ser parte de la cotidianidad en la cultura de la ciudadanía en San Juan de Pasto.

Dada esta razón, y bogando por crear espacios que posibiliten el acercamiento de la academia a la comunidad, se realizará un recital en canto lírico que comprende repertorio occidental, arias antiguas, canciones latinoamericanas y colombianas, para el registro masculino de Barítono.

2.2 FORMULACION DEL PROBLEMA.

Dentro del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, el recital interpretativo es una de las posibilidades, para optar por el título de licenciado en música, es por esta razón que el presente documento sustentará teóricamente el proceso del montaje vocal que a razón del recital interpretativo se realiza.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital en canto lírico, como requisito para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar musicalmente los aspectos generales de las obras a interpretar.
- Interpretar, fielmente a la época que las obras correspondan.
- Ensayar con pianista acompañante.
- Presentar la obra ante jurados y público.

4. JUSTIFICACIÓN

La ciudad de Pasto dentro de su movimiento cultural ha tenido carencias de espacios idóneos para la difusión de un trabajo musical de alta calidad académica, incluyendo en esta dimensión al canto lírico, tanto por la ausencia de lugares para este desarrollo, como de personas dedicadas a la proyección de esta proyección musical. Es por esto que este documento desea enriquecer esta experiencia, al acercar a la ciudadanía a esta expresión musical.

Al brindar estos espacios se busca ofrecer a toda la comunidad de Pasto, ideas novedosas y convincentes para escuchar los actuales proyectos que los presentes estudiantes de música están en capacidades de ofrecer.

Es bueno tener en cuenta que el canto como primer instrumento, además de ser el único en el ser humano, se debe tener en especial acogida, no pretendido sobre los demás instrumentos como mejor, sino más bien con el ideal de que sea estimado y valorado como corresponde.

Es por esto que se pretende resaltar la importancia de esta primaria forma de música a través de la proyección y la demostración del mismo. Dentro de este marco se busca generar canales y vínculos que presenten al auditorio nuevas ideas y perspectivas referente al canto y de todo cuanto representa dentro del valor máximo de la música

De igual forma brinda a estudiantes y personas interesadas en el canto, un referente escrito que aporta en el conocimiento de los elementos técnicos, como interpretación, expresión, ubicación de la voz, dentro de los parámetros que ofrece el repertorio escogido, así como la información sobre la época y género de cada una de las obras a interpretar, además de ampliar conceptos y métodos relacionados con el tema del canto lírico.

La importancia salta a la vista, por ser momentos de proyección necesarios tanto para los profesionales de la música que se forman, como para la ciudadanía que tendrá la oportunidad para crecer en aspectos musicales muy puntuales como audición de obras vocales, audición del trabajo de técnica, interpretación, sensibilización auditiva. De esta manera se comienzan a promover espacios musicales necesarios para el desarrollo auditivo de cualquier persona, oyente o público que escucha.

5. MARCO DE REFERENCIA

5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

MUSICA VOCAL DEL RENACIMIENTO
(PARA MULTIMEDIA)
OSCAR EFRAIN ROSERO CHECA
UNIVERSIDAD DE NARIÑO
PASTO
2008

Conclusiones

La música vocal del renacimiento se apoya en el ejercicio técnico e interpretativo de una voz natural que tenga como base principal el buen manejo del aire, ya que los fraseos requieren manejo del fuelle respiratorio, mas que de colocación (ubicación de la voz en los órganos resonadores) e impostación (amplificación del sonido teniendo equilibrio entre la resonancia frontal y craneal y el manejo del aire).

“CANTO PARA UNA SEMILLA”
PROYECTO DE RECITAL EN INSTRUMENTO PRINCIPAL CANTO
JHOANA MILENA CORAL PATIÑO
UNIVERSIDAD DE NARIÑO
PASTO
2008

Conclusiones

Las posibilidades técnicas que pueden aplicarse a la voz para adaptarla a diferentes estilos musicales, en este caso la música latinoamericana, están dentro de la técnica vocal que alcance la expresividad y la identidad vocal inherentes a dicho estilo.

La música latinoamericana permite expresar el sentir de un pueblo; desde la alegría de la niñez y el amor, hasta el descontento, la lucha y la esperanza de una mejor humanidad a través de un lenguaje que conserva su idiosincrasia y la tradición musical.

5.2 MARCO CONTEXTUAL

Macro contexto

En la ciudad de San Juan de Pasto la difusión del canto lírico en cualquiera de sus expresiones, recital, concierto, arias solas, ha sido extremadamente escasa, casi nula. De igual manera, se hace importante resaltar que la escuela de canto en la ciudad no ha tenido la suficiente fuerza a semejanza de otras escuelas en el resto del país, por esta razón también se ha visto deteriorada y/o marginada la posibilidad de la proyección del canto lírico.

En el siguiente cuadro de referencia están escritas las oportunidades en las que en esta población han tenido lugar la clase de eventos a la que se refiere el actual documento.

Recital de fragmentos de algunas operas

Solista: Marina Tafour

Lugar: Teatro Maridias

Año: 1983

Recital de fragmentos de algunas óperas

Solista: Marta Senn

Lugar: Teatro Javeriano

Año: 1984

Dúos de amor de la lírica operática

Solistas: Michael Benth (Barítono de la ópera londinense)

Marta Senn (Mezzosoprano)

Pianista acompañante: Pablo Arévalo

Lugar: Teatro Javeriano

Año: 1986

Escena de la ópera "Così Fan Tutte". W.A. Mozart

Interpretes: Taller de ópera de la Escuela de Música Universidad del Valle.

Lugar: Banco de la Republica

Año: Octubre 4 de 1999

5.3 MARCO TEORICO

5.3.1 La voz

La voz humana, se hace posible tras la acción de la respiración y la articulación. La respiración se encarga de la absorción de oxígeno para el organismo, proceso vital que se desarrolla automáticamente; pero también el aire respirado puede usarse para producir la voz, bien sea para el hecho de hablar o de cantar y aunque se puede hacer de manera inconsciente puede llegar a racionalizarse y hacerlo conscientemente. Cuando el aire entra el diafragma baja, las costillas se elevan y la cavidad torácica aumenta.

Las cuerdas vocales, poseen la capacidad de vibrar, esto sucede a causa del aire que los pulmones expulsan, ese aire emitido se convierte en sonido. Este, se recoge o se ubica en las cavidades nasal, facial, y craneal, que actúan como una cámara de resonancia que brindan color y calidad a la voz. Es por esto que el aire debe ser usado naturalmente sin intentar forzar su emisión evitando golpear las cuerdas vocales, brindándoles libertad y tranquilidad.

Además de encontrar al aire como fundamental en la producción de sonido, no es el único que merece ser observado, en el momento de fortalecer y permitir que un buen sonido vocálico exista; la articulación juega un papel muy importante, pues es la encargada de que el sonido producido tenga el carácter necesario en el momento de ser emitido, esto traducido en claridad, fuerza y proyección vocal. La articulación se produce por medio del conjunto del aparato vocal, que se ubica en las mejillas, labios y la lengua, teniendo en cuenta la posición de los dientes, la mandíbula y el velo palatino más conocido como el final del paladar. Cuanto mejor articula el cantante o el orador, tanto mejor se le entiende.

“Mientras que la exactitud de lo hablado depende de la articulación, la altura del sonido depende solamente de la tensión en la misma laringe. La intensidad del

sonido, en cambio, depende de los tres factores de la respiración, pero también de la laringe y de la articulación”¹

5.3.2 Respiración

En el acto de la respiración, el cantante debe hacerlo con la suficiente expansión y relajación como el diafragma lo permita, de esta manera cuando el ejercicio llegue a su máxima manifestación en el acto de cantar, se pueda proporcionar el sonido mas puro, limpio y colorido tal y como sean las posibilidades vocales de la persona.

Los sistemas propuestos para dominar naturalmente tan necesaria indicación, son innumerables y resaltan entre tantas posibilidades: La completa relajación muscular, hecho que posibilita una activa y tranquila toma de aire, con facilidad y plenitud. Todo esto apunta a reconocer como grandes frases melódicas, contrario a lo que se que se podría pensar, pueden ser muy bien logradas con una cantidad de aire asombrosamente mínima. Todas estas herramientas son posibles adquirirlas tras la repetición cotidiana de ejercicios de respiración desde los más técnicos y pensados hasta los más sencillos y elementales. Entre cualquier cantidad de ejercicios es puntual que la sensación generada sea siempre similar, puede ser que la espalda y la parte superior del busto deban permanecer inmóviles, esto es, sin levantarlos.

Ante la acción de la inspiración, el signo de la equivocada toma de aire se evidencia en el levantamiento de los hombros o del busto, mientras se toma el aire, el músculo que separa el tórax del abdomen. El diafragma debe descender para permitir que los pulmones se ensanchen y así puedan contener la cantidad de aire deseada, que fluirá y se desempeñará adecuadamente en el momento del canto; mientras se expira, el diafragma se eleva hasta llegar a la posición de partida. Aunque en muchas situaciones se crea lo contrario, la respiración total o

¹ Hamel Fred y Hürllman Martin. Enciclopedia de la música Vol. 2 Barcelona 1970 Juan Grijalbo Editor p. 567

profunda debe hacerse lenta y de manera dulce, como oliendo un aroma floral, sin ningún esfuerzo, sin ninguna tensión al momento de la inspiración, sin forzar los músculos de manera inadecuada o sin el correcto proceso técnico que permita una correcta apropiación del aire.

5.4 El canto.

Richard Strauss (1864-1949) dijo un día mientras dirigía una ópera: "La voz humana es el instrumento más bello, pero también el más difícil de tocar."²

De igual manera Richard Wagner (1813-1883) menciona que la música le debe la vida al canto, muy seguramente por que con el canto comenzaron a estructurarse todas las maravillosas dimensiones musicales. Ahora se presenta un comentario del compositor acerca de la realeza del canto y como influye en cualquiera de las dimensiones del ser humano. "Sin el cuidado de la voz, no hay salud perfecta, no hay la completa maduración espiritual, ni la completa formación del carácter."³

En el cantar se expresa la voluntad del espíritu humano, es una relación directa entre el centro del hombre y su contexto, su ambiente, su mundo.

La voz humana es el instrumento más antiguo, es el primero, tal vez complejo, tal vez sencillo; esta dificultad o facilidad puede entenderse dado que es un instrumento que hace parte de la naturaleza humana, que tras la disciplina y el trabajo se logre dominar, como también puede suceder que la persona posea una disposición natural a la música, de cualquier forma esta realidad está estrechamente ligada a la cotidianidad y a la historia de la humanidad, de hecho, es tan admirable el acto del canto que algunos instrumentistas buscan o intentan semejar su melódico sonido. Es el caso en que se les ha encargado la difícil misión a violinistas, clarinetistas, flautistas, o algún otro instrumento melódico, de emular a los cantantes, esto explica porque la palabra cantabile, que significa en el idioma italiano: Cantable, cantado, lírico, muy bueno para escuchar, que en más

² Bluch Kell Oslo, El mundo de la música. Espasa, S.A. Madrid 1962 p. 524

³ Op. Cit. Pág. 575

de una partitura para instrumento solista se suele escribir, esto para insinuar la belleza, la sutileza, la maravilla vocal; siempre en muchas partituras se ha buscado una indicación que lleve las notas a una fiel línea melódica, a una buena imitación de una línea bien cantada. En este momento se toman las palabras del compositor Georg Philipp Telemann (1681-1767) quien presenta una definición o un pensamiento acerca del canto: "Cantar es el fundamento de toda música. Quien se ponga a componer debe cantaren sus piezas y quien toque un instrumento debe estar bien familiarizado con el canto y de allí la indicación cantabile en muchas piezas de música instrumental"⁴

El cantar cuenta con muchas maneras, con muchas posibilidades de expresión, talvez tantas como personas hay en el mundo y aunque pueda parecer exagerado la fundamentación del canto se fortalece en cada individuo; ahora bien, ya de antemano es posible encontrar convenciones universalmente aceptadas, pero es también posible crear las propias para lograr la técnica, el sonido, la proyección deseada para llevar a cabo la ilusión de contar con un instrumento que en si mismo comunica a la tierra con lo mas elevado del espacio infinito, manifestando cuanto el ser posee como tesoro en su más íntimo sentir, manifestando todo aquello que guarda en el alma el ser humano.

Remontados en la historia, aproximadamente en el siglo V, buscando las bases del canto como disciplina, se denota como la iglesia, mencionado aquí como ente regulador de todo cuanto en las sociedades ocurría, sociedades monoteístas que intentaban discernir cada situación o comportamiento cotidiano a la luz de la fe, que asumían la plenitud de este arte con los placeres de la carne y advertían para no caer en los sensuales encantamientos de aquel que cantaba.

Refiriendo el canto en occidente, de manera particular, se puede encontrar las primeras escuelas de canto. La fundación de la Schola Cantorum romana en el

⁴ Lang Henry Paul, Reflexiones sobre la música. Madrid España 1998 Impreso en Unigraf. Arroyomolinos. Editorial Debate, S.A. p. 222

siglo V y luego hacia el siglo VIII la escuela de canto de Metz y luego en San Gall, luego Paris, todas estas con su fundamento en instituciones religiosas o monásticas, que se esforzaban por lograr en el canto la mayor perfección, muy seguramente con la mas clara intención de agradecer a Dios por la maravilla de la creación y por la magnificencia de la gracia de poder cantar la palabra.

5.4.1 Pedagogía del canto.

Dentro de la particular e individual expresión del cantar de cada individuo se puede pensar en una manera de formar y pulir la materia prima vocal, para conseguir la mejor forma de manipular a voluntad el instrumento. Ahora bien, como se ha mencionado anteriormente, la voz es tan individual como cada humano tiene voluntad, por eso no se puede pensar en un método único, exclusivo o finalmente elaborado, aunque si pueden haber algunas acciones básicas y direccionadas a una buena producción vocal desde el hecho físico y Psicológico.

Aunque ya en la edad media eran conocidos términos técnicos como sonidos pectorales, guturales y craneales, la pedagogía de formación vocal se inició con mayor fundamentación hacia el siglo XV, esto debido a que antes de esta época el arte de la música, del canto en particular, era de transmisión oral, de una persona a otra, es así como los conocimientos se transmitían según los resultados y las experiencias que cada persona tenía, todo de una manera empírica. Luego en la mitad del siglo XVI se escribieron tratados sobre como cantar elegante y suavemente escrito por Born Herman Van Der Finck, (1872-1939) "luego en la época de Mersene empezamos a ver por escrito lo que hoy llamamos fisiología de la producción de la voz. En la enseñanza vocal el arte de transformar la imagen visual de la notación musical sonido, no se ve ayudada por el sentido del tacto ni por el control de los dedos y de los brazos como cuando se toca un instrumento. La enseñanza vocal puede llevar a un buen control de la garganta pero la

afinación la controla el oído. Esa es una habilidad innata, aunque con la practica puede mejorarse considerablemente”⁵

Este acto de cantar tiene una profunda conexión con el hecho de hablar, al ser ambos, producto de las cuerdas vocales, se verán afectadas por los fenómenos cotidianos que puedan enfrentar, tales como colocación, resonadores, pronunciación y tantas otras. Como ejemplo de lo anteriormente expuesto se puede mencionar una situación popular en los menesteres del canto y es el caso de las consonantes que naturalmente poseen una naturaleza explosiva, como la letra K, Q, P, C, que va a refractarse o a notarse directamente en las vocales que a estas le sigan. Si es normal que al momento del habla esto cause evidentes confusiones, en el momento particular del canto brinda también ciertas y notables dificultades. Es posible denotar de una manera ampliada este comentario del lenguaje si se consideran los diferentes idiomas en los que se canta y se habla, además de la evolución misma del lenguaje durante el paso de los siglos, elemento que varía en técnicas de colocación de palabras, frases, sentido del lenguaje, interpretación y significado.

Cada idioma posee definidas inflexiones musicales y de lenguaje que colorean característicamente las letras y las palabras, elementos que son preferibles no trasladar de un idioma al otro.

“...la moderna pedagogía de la voz reconoce diferencias esenciales, además de relaciones entre la voz que habla y la que canta y considera obligatorio desarrollar y pulir el habla antes de embarcarse en la formación de la voz cantante, porque la pronunciación pobre y la falta de inflexiones naturales en el lenguaje pueden echar por tierra el sentido dramático”⁶

Dada esta diferencia puede conjeturarse lo complicado y poco natural, tras una mirada canónica, que puede ser la búsqueda de una perfecta eufonía, dada la estructura fonética de cada idioma, una tan diferente de otra, además de su

5 Ibid. p. 222

6 Ibid. p. 228

pasado psico-fisiológico y su propio condicionamiento mecánico, por ello se hace imposible la traducción exacta de textos de un idioma a otro. En el caso específico del canto, maestros aconsejan que es mejor aprender el idioma madre de lo cantado, luego vivir un tiempo en la región en cuestión para lograr la pronunciación, en su defecto al menos escuchar mucho el idioma para aprender las inflexiones propias, que de otro modo ofrecen o quitan belleza al momento de interpretar cantando.

Es bueno reconocer y resaltar la facilidad natural de los italianos al cantar. En los comienzos del desarrollo vocal las comunidades italianas sobresalían ante la alemana o la francesa, de manera asombrosa, genial, inclusive las demás lenguas comenzaron a reconocer el lirismo del idioma Italiano y no es difícil de explicar, puesto que desde la fonética de su lenguaje, se encuentran particularidades consonánticas o vocálicas que resaltan a simple vista el hecho del canto. Su idioma hablado es muy ligero, muy cantabile, muy similar incluso al momento de colocar armonía o melodía en cada sílaba de la palabra ofrecida. Sobre el tema se menciona con frecuencia el comentario del filósofo Alemán, Hegel (1770-1831) cuando una compañía de ópera italiana visita Viena: “Ahora comprendo claramente porque en Alemania ponen en solfa la música de Rossini: porque está hecha para las gargantas Italianas.”⁷ Es tanta la fuerza y la influencia que ejerce la técnica del canto Italiano que un escritor del *Allgemeine Musikalische Zeitung* se mostraba completamente convencido que Johann Sebastián Bach (1685-1750) habría sido capaz de componer mucho mejor, de haber aprendido más del arte del canto en Italia.

Uno de los compositores más representativos en el momento de musicalizar el canto alemán fué Richard Wagner, (1813-1883) nativo de este país, quien presenciando tantas diferencias entre el canto alemán y el italiano decidió abortar el Bel Canto italiano y crear su propio estilo, su propia técnica, una técnica compatible en totalidad con su propio idioma.

7 Ibid. p. 230

En el siglo XVII Giulio Caccini (1550-1618) fundamentó nuevos niveles de formación en el canto, pero manteniendo el asombro y el reconocimiento que adquiere el canto italiano. Varios maestros de canto exhortaban a sus discípulos de nacionalidades diferentes a la italiana, a trabajar fuertemente para aprender a dominar los puntos fundamentales del sistema de canto a la manera italiana, aunque sean muy alemanes, muy franceses o muy de su región... A continuación una descripción de las tres nacionalidades mas fuertes en esta área de la música: “el canto italiano es apasionado cargado de afecto y claro, mientras que el francés tendía a un canto menos sonoro y emotivo de esta manera al canto Alemán lo llamaban basto, carente de modulación y delicadeza. Al inicio del siglo XV a los cantantes se les formaba no solo en la producción sino también en expresividad, en el conocimiento completo de la música y de su teoría.”⁸

Cuando la opera apareció, siglo XVI dentro del periodo denominado Barroco donde se fundamentó un movimiento cultural renovador que tuvo su base en la contrarreforma propuesta por la Iglesia católica ante la reforma protestante de Martín Lutero, época en que el arte en general vivió con mas intensidad; este abrió las puertas a un nuevo tipo de cantante a una nueva era de virtuosismo, sobre todo en Italia; la población sucumbió ante la grandeza y belleza de la voz humana, la ornamentación fue una manera de desarrollar la voz, la técnica, el arte. Nombrados castrados o castrattis como Francisco Antonio Pistochi abrió en Bolonia una escuela de canto donde se formaba metódica y muy severamente, de manera muy disciplinada, en particular a los muchachos mutilados que prefiguraban grandes carreras como castrátis. Otra de las escuelas famosas fue la de Nicola Porpora en Milán entre quienes se encuentran como alumnos a los famosos castratis Farinelli y Caffarelli. Es bueno aclarar que la función de estos hombres era la de reemplazar la voz femenina y esto sustentado por los siguientes argumentos: En primer lugar en los conventos, donde comenzó todo el arte del canto, todos eran hombres sin la menor posibilidad de que una dama participara de tales actividades; sumado a esto vivía en aquellos tiempos la idea que la mujer

8 Ibid.p. 234

por su belleza y atractivo natural podría ser perjudicial para las intenciones del espíritu y convertir el canto celeste en algo terreno y corporal. Pero aun mas, ya cuando la iglesia configuro la liturgia y al canto dentro de ella decretó la imposibilidad de la participación de la mujer como miembro activo de las personas con alguna función litúrgica, sustentando que la mujer podría ser causa de tentación y pecado y entonces era mejor prescindir de su presencia, pero como su timbre vocal era ideal y perfecto para funciones corales o de canto eclesial decidieron buscar un reemplazo a tan bello timbre y color y es allí donde los castrattis aparecen, intentando reemplazar la función vocal de las mujeres.

Aunque pueden existir diferentes posturas y propuestas frente al hecho de la afinación aquí se presentara uno fundamentado en la acción de los músculos y del aire.

La entonación o afinación adecuada depende de la resistencia de los músculos a una nota ya determinada, funciona así: al mantener la misma posición del músculo del diafragma la expansión interna del aparato respiratorio, evidenciado en el ensanchamiento de las paredes del estomago, intercostal, diafragmática, espaldar, mantiene el sonido en la misma posición, o ubicación de la voz, además de asegurar la correcta y fiel afinación. La presión que ejerce el aire sobre las cuerdas vocales realmente es mínima, esto se evidencia en la posición de ellas en el momento de la inspiración y la expiración. Cuando el aire entra, las cuerdas se abren de manera expansiva, al contrario cuando es el aire el que sale, con el hecho del canto, estas se cierran de manera que la línea de aire que pasa es como un hilo, es mínimo, esto no afecta en ningún momento y de ninguna manera las líneas o frases que tengan que realizarse, pues el éxito del ejercicio no esta necesariamente en una asombrosa toma de aire, sino mas bien en un correcto manejo del aparato respiratorio muchas veces evidenciado en el diafragma.

5.4.2 Escuelas de canto.

En la antigüedad cuando la iglesia se erigía como institución ya tenia en cuenta al canto considerándolo una posibilidad magnifica para tener contacto con las esencias espirituales. En el siglo VI, es posible notar un gran ejemplo de ello, lo

cual se manifiesta en la creación de la Schola Cantorum romana, espacio privilegiado para la creación y mantenimiento vocal de personajes escogidos para cantar en el culto a Dios.

El canto, dentro del contexto occidental, está influido por la estructura de una iglesia que busca que en todo su accionar, se encuentre presente la mano de Dios, ahora bien no se trata realizar una reflexión del manejo de la fe y religiosidad, se toma el hecho histórico y como punto de referencia enriquece el marco contextual de las diferentes escenas.

Es en la iglesia donde se comienza a buscar el desarrollo de un respetable cuerpo del canto religioso, conocido popularmente como canto llano, la misma practica arroja necesidades que cada vez más evidentes invitan a una reflexión sobre el hecho de cantar, la necesidad de memorizar, de lograr una colocación del sonido, una afinación y de conseguir una buena técnica de respiración, indispensables para su buena ejecución llevaron a pensar en una metodología y pedagogía del canto, todo esto llevó a la creación de una escuela de canto en Roma. Hacia el 314 el papa San Silvestre puede ser considerado como su primer fundador en el intento de concebir al canto dentro de una formación como proceso y lograr así unos cometidos, obtener unos resultados esperados.

Este primigenio intento por escolarizar el canto lo realizan los monjes Benedictinos quienes juegan el primer papel, pues son estos los encargados de lograr la pureza y la belleza del canto, incluso hasta los presentes días. En el convento Monte Cassino, fundado por San Benito, se inicio con el sueño de darle al canto la realeza que por su naturaleza divina poseía, por eso con tanto cuidado se intentaba cultivar.

Bajo el pontificado de Pelagio II se abrieron escuelas de canto para los aspirantes al sacerdocio estudiando en gran medida el canto técnico, siempre en función de las prácticas sagradas o litúrgicas. San Gregorio, papa hasta el año 604, fue un reconocido protector de la orden de los Benedictinos y por extensión de la música eclesial manifestada casi por completo desde el canto. Es precisamente en su

papado tras ciertas reformas a los planes de la enseñanza del canto que se llegó a la creación de la Schola Cantorum donde el curso duraba nueve años.

Puede suponerse por la manera de composición que va desde Dufay (1574) hasta la muerte de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) que la escuela y la técnica del canto habían llegado a un punto muy alto. Se puede entender un excelente manejo del aire, un muy buen manejo de la técnica, y una excelente calidad de los registros, además de una espléndida agilidad vocal.

En aquellos tiempos los niños ya protagonizaban determinados espacios musicales, como era la pertenencia al coro de alguna parroquia o templo. En este espacio coral los niños eran usados únicamente para lograr las partes agudas, pero para el final del siglo XVI sus voces fueron remplazadas por los falsetistas, o la de los sopranistas pues la estabilidad de sus voces aseguraba la permanencia del coro y del montaje que se hubiese realizado, hecho que en los niños duraba uno o dos años y esto siempre causaba cierta desubicación, pues había casi que comenzar el proceso nuevamente con otros candidatos al coro.

Ya en el tiempo de la introducción de la ópera hacia el año de 1600, aproximadamente, casi todos los cantantes contaban con una gran eficiencia en lo correspondiente a la técnica vocal, poseían una experiencia y una habilidad asombrosa. Si se observa la colección de música vocal de Caccini, incluso llamada *Le nuove musiche* (1602) se encontrarán muchas severas exigencias, de este período esplendoroso para la composición italiana que continuaría desarrollándose en los dos siglos precedentes. Abundan en este reflejo del desarrollo técnico de la voz las variaciones con pasajes rápidos y extensos.

5.5 El Barroco.

Parece ser que el término Barroco tiene su origen en Portugal que quiere decir “de forma irregular” aunque mucho tiempo fue usado de manera excluyente u ofensiva, algo parecido a anormal, extravagante, exagerado, chocante o de mal gusto. Esta palabra designa una época comprendida entre el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII como estilo artístico de este período. Es claro que no pueden plantearse límites canónicos en el momento de decidir la brecha que

separa a un periodo de otro, de esta manera las fechas propuestas guardan las proporciones pertinentes de error, son aproximadas pues antes o después ya habían manifestación de este tipo.

El Barroco es un arte a la orden de la autoridad eclesiástica y civil, a raíz de la Contrarreforma, (1500) aproximadamente, método empleado por la Iglesia Católica para contrarrestar la acción de la reforma protestante propuesta por Martín Lucero (1483-1546); la Iglesia recuperaba la autoridad, precisamente el arte Barroco le ayudo a influir en estados de conciencia del pueblo al proponer novedosas ideas para manifestar la divinidad y de esta manera recuperar la confianza de las gentes que se vieron atacadas en su fé y su tradición. Las condiciones políticas también se renovaban en cada país, todo se centraba en personas claramente distinguidas que aparecían ante los pobladores subordinados, llenos de autoridad absoluta. Es clave la unión entre lo religioso y lo civil pues encomiendan al arte una nueva misión, que comenzaría en la arquitectura y se extendería luego a todas las artes de una manera muy consolidada. En la arquitectura, la construcción de templos se encuentra entre las primeras necesidades de la Iglesia; la construcción religiosa, sobre todo la reconstrucción de las capillas, templos y monasterios destruidos durante las pasadas guerras de religión. "Generalmente, la estructura del templo sigue el modelo Il Gesù en Roma, con una gran nave y un crucero poco pronunciado, cuyo punto de intersección está coronado por una cúpula que concentra la luz sobre el altar. Desaparecen las naves laterales que son sustituidas por capillas con altares."⁹

Entre las edificaciones civiles se encuentra la construcción de palacios en los países de gobierno absoluto. Cuando las circunstancias de espacio lo permitían el palacio era edificado a las afueras de la ciudad, disponiendo la edificación de manera tal que permitiera dos vistas básicamente; una fachada de cara a la ciudad; La otra fachada desconectada del rígido modelo de ciudad y abriéndose al modelo de un parque que artísticamente ha sido pensado. Cuando el edificio,

9 Hofstatter H. Hans. Historia Universal Comparada. Tomo V. Plaza y Janes S.A. Editores. 1971. p 234

castillo o palacio, tiene características que lo obligan a ser situado en el centro de la ciudad, la planta toma la forma de un rectángulo, asumiendo la forma de los palacios de la época del renacimiento italiano. Las paredes exteriores no tienen recargas que sobrepasen la decoración normal, mientras que en el interior aparece un acogedor patio o jardín con numerosos cuadros. Pueden haber casos donde la autoridad civil sea también la eclesiástica como en el caso de los obispos-príncipes, o los abades-príncipes, en estos casos se construye la casa episcopal o la abadía de manera parecida a un palacio adicionándose un templo o una capilla en el centro de la edificación. Es muy común que las estructuras de estas edificaciones estén pensadas con ornamentos simétricos que proporciona un orden perfecto al conjunto, también es normal que el interior de los palacios sea decorado con especial cuidado, sobre todo la estructura central que suele estar coronada por una cúpula. Al lado de esto los palacios suelen, en su gran mayoría, contar con una escalera que resulta ser muy importante en la vida social de palacio, es amplia y en caso de mal tiempo por lluvias o heladas, los invitados puedan llegar cómodamente a las escaleras que los llevarán al centro de la edificación. La llegada de los invitados, saludo del anfitrión en el último escalón, todo esto que hace parte de un refinado protocolo, y que se prolonga en la entrada de la sala que decorada artísticamente realza la elegancia de toda la construcción. Todas las habitaciones cercanas al gran salón poseían un carácter sumamente elegante.

El teatro es una de las realizaciones arquitectónicas civiles más importantes dada la influencia y proyección social como espacio donde la aristocracia se reunía.

Todas las particularidades de la arquitectura Barroca pueden sintetizarse en las siguientes características: La fachada es mucho mas acentuada, recargada de ornamentos y con una gradación hacia arriba y hacia el centro.

Considerando el ambiente contextual, desde los aspectos socio-cultural, políticos, religiosos, filosóficos en el que se desarrollaron todas las intenciones humanas es bueno tener claro que la música barroca fue dominada por las influyentes ideas italianas; hasta mediados del siglo XVIII, esta nación fue la más influyente en Europa. Por ejemplo Roma influyó sobre la música sacra, además de ejercer una

importante significación en la ópera y la cantata; También se destaca Florencia con un periodo esplendoroso en el siglo XVII. Pero como es claro, casi lógico, el arte musical no se desarrolla de manera aislada y única en la Europa del siglo XVII, también con ella surgieron la literatura, el arte plástico, la pintura, la filosofía. Para acercarse a la maravilla de esta luminosa temporada se hará memoria de algunos de tantos insignes artistas, cada uno creando y renovando dentro de su vocación. “en Inglaterra, John Donne y Milton; en España Cervantes; en Francia, Corneille, Racine y Moliere. Los Neerlandeses, relativamente suspensos en el terreno musical produjeron las pinturas de Rembrandt.”¹⁰ España un tanto aislada y de importancia secundaria en la música, podría jactarse de la obras de Velásquez y Murillo, Italia tenia al escultor Bernini (éxtasis de Santa Teresa 1647) y al arquitecto Borromini (templo de San Ivo en Roma, 1645). Esta fue un gran época en el caso de la ciencia y la filosofía, por ejemplo Francis Bacon, Rene Descartes, Galileo Galilei, Johanes Kepler, Newton, todos ellos que colocarían los cimientos para todo el pensamiento moderno, en muchos casos con influencia predominante hasta el presente. De igual manera, como el hombre cambiaba y evolucionaba en el modo de pensar, en la forma de concebir ideas cotidianas, o inclusive en la condición de asumir ideas de continuo análisis como la creación del mundo o la extensión del universo y su profundidad y de esta suerte permitía nuevos pensamientos abriendo paso a nuevas tendencias y a razonamientos novedosos y antes inimaginables; en la misma situación los músicos de esta temporada comenzaron la exploración de nuevos estados emocionales, buscando un lenguaje, una forma de comunicación, muy pertinente a las nuevas exigencias que el cambiante mundo les exigía.

“Y así como los filósofos al principio trataron de desarrollar ideas nuevas dentro del marco de los métodos mas antiguos, así al principio los músicos intentaron verter en las formas musicales heredadas del renacimiento los poderosos

10 Donal Jia Grout, Historia de la Música occidental. Alianza Música. Madrid 1984 p. 429

impulsos hacia un espectro mas amplio y una mayor intensidad de contenido emocional.”¹¹

5.5.1 El Barroco Musical.

Dentro de aquellas dimensiones que se comienzan a explorar en esta etapa de apertura al conocimiento y a nuevas propuestas de acercamiento a las ciencias se encuentran, entre otros, dos hechos fundamentales que encierran el comienzo de una nueva era en la historia de la música, estas son la invención de la armonía y la del melodrama, que etimológicamente traduce: Melos: Canto con acompañamiento de música y Drama: tragedia. Era una acción teatral de carácter popular sentimental o trágico. Todas las polémicas que alrededor de los siglos XVII y XVIII se construyeron a la luz de este nacimiento, que en definitiva se robaría la mirada de filósofos y del pueblo culto de la época. No es casualidad que melodrama y armonía hayan nacido juntos pues la primera encuentra en la segunda un acompañamiento musical favoreciendo la sucesión temporal de diálogos y de acciones dramáticas, hecho que la polifonía con su acostumbrada superposición paralela de varias voces no permitía lograr.

Es de vital importancia para la construcción de la historia de la música considerar que es aquí, en la época del Barroco, en donde la música logra adquirir un espacio propio para su desarrollo, ya no mas como relleno de grandes fiestas o grandes banquetes en palacio, ha logrado un espacio de privilegio al permitir momentos únicamente musicales, salas adecuadas exclusivamente para escucharla. “La revolución lingüística que se produjo en la transición del Renacimiento al Barroco configuro una perspectiva radicalmente nueva para la música: por primera vez, ésta se asume como espectáculo, como flujo de sucesos diversos, frente a un publico que deviene espectador destacado”¹²

Es común relacionar el nacimiento de la armonía y el de la ciencia, en ellos se puede descubrir ciertos puntos que tocan un mismo horizonte y no como

11 Ibid. Pág. 323

12 Fubini Enrico, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. p. 164.

resultado de la suerte, pues no es casualidad que algunos pensadores insignes como Descartes, Leibnis, Mersenne, fundadores de la filosofía moderna y del método científico, hayan reflexionado sobre el fundamento filosófico de la armonía. “Indudablemente entre las afinidades formales que se observan entre la armonía y la ciencia moderna se encuentra el espíritu racionalista, la tensión hacia la simplificación racional del mundo, cuya multiplicidad puede y debe ser reconducida hacia unas pocas, pero claras, leyes fundamentales. Esta tendencia se constata ya plenamente en las obras teóricas del veneciano Gioseffo Zarlino, en la segunda mitad del cinquecento, y en su persistente tentativa de reducir el mundo plurimodal de la polifonía renacentista a dos únicos modos: el mayor y el menor.”¹³ Hay que resaltar que esta compresión de los modos medievales no obedecen al único deseo de eliminar su número, es mas el deseo por racionalizar el proceso musical, logrando su simplificación al punto, de reducirlos al modo mayor y menor, que inclusive estos se advertirían en uno solo, el modo mayor.

Desde los comienzos del desarrollo de la humanidad, el cantar ha sido un espacio central en el intento por expresar sentimientos, afectos, creencias. Todo para expresar hasta lo impensable, lenguaje de dioses, de otros mundos, posiblemente mejores, esto permitía conectarse con otras esferas, con el cielo, la panacea o el nirvana. Hay que destacar que la voz es el instrumento central, tal vez el más importante de todos, muy seguramente por ser un instrumento incorporado de antemano en esta forma de existencia, podría decirse al fin y al cabo que es un modelo divino. Durante siglos cientos de compositores encomendaron a sus intérpretes tocar como si estuvieran cantando, tocar emulando a los cantantes.

Es en esta época en donde los músicos se inclinaban a escribir para un medio solista como el caso de la voz o el violín. De igual manera en esta era y en Italia el violín empezaba a obtener el puesto de la mas antiguas violas, sobresalía como instrumento solista, a su vez en Francia se cultivaba la viola y que será el mas respetado hasta finales del siglo XVII, los instrumentos de viento han sido mejorados técnicamente usados ahora por sus recursos técnicos y su timbre

13 Ibid. p. 164.

específico, comenzaron a aparecer en el papel las dinámicas de interpretación. Los estilos, instrumental y vocal, se diferenciaron con bastante claridad y eficacia, al punto de que los compositores barrocos posteriores usaban conscientemente recursos vocales en la escritura musical y viceversa.

6. DISEÑO METODOLOGICO.

6.1 Tipo de Investigación

Paradigma Cualitativo enfoque Histórico Hermenéutico. Tipo: Hermenéutico, histórico, dialéctico. Esto dado por las características de interpretación, desde su propia realidad, que requiere el recital. La investigación histórica, se destaca desde de la contextualización de las obras en su desarrollo contextual. La dimensión dialéctica también hace parte de este trabajo de investigación pues en el proceso de investigación y aprensión del nuevo conocimiento se dan herramientas básicas para establecer diálogos entre la nueva información y el aprendizaje, además de lograr comunicar este mismo sentido a aquellos que lean el proyecto.

6.2 Enfoque de investigación.

Histórico Hermenéutico o participativo.

6.3 Instrumentos para la recolección de la información.

Análisis partituras, traducción de las Arias, audición de las obras, talleres de canto.

6.4. Traducciones

6.4.1 GIAL SOLE DAL GANGE

Gial sole dal Gange, gial sole dal Gange più chiaro, più chiaro sfavilla, più chiaro sfavilla più chiaro, più chiaro sfavilla.

Eterge ogni stilla dell' alba che piange, dell' alba che piange, dell' alba che piange, dell' alba che piange.

Col raggio dorato, col raggio dorato in gemma, in gemma ogni stelo, in gemma ogni stelo, in gema in gemma ogni stelo.

E gliastri del cielo di pinga nel prato, dipinga nel prato, dipinga nel prato, dipinga nel prato.

Col raggio dorato, col raggio dorato in gemma, in gemma ogni stelo, in gemma ogni stelo, in gema in gemma ogni stelo.

EL SOL QUE NACE TRAS EL GANGES

El sol que nace tras el Ganges brilla y alumbra, el sol que nace tras el Ganges brilla y alumbra.

El sol que nace seca cada lagrima, da esperanza, seca cada lagrima da esperanza.

Este rayo de sol hace preciosa cada rama, cada lugar que es tocado por esa luz.

Dibuja las estrellas en un prado, en un prado en un prado.

Este rayo de sol hace preciosa cada rama, cada lugar que es tocado por esa luz.

6.4.2 PIACER D` AMOR

Piacer d´ amor più che un sol di non
dura: martir d` amour tutta la vita
dura.

Tutto scordai per lei, per Silvia infida;
ella or mi scorda e ad altro amor s`
affida.

Finchè tranquilo scorrerà il ruscel là
verso il mar che cinge la pianura

lo t` amerò, mi disse l`infidel

Score il rio ancor ma cangiò in lei
l`amor.

Piace Piacer d´ amor più che un sol di
non dura: martir d` amour tutta la vita
dura.

PLACER DE AMOR

Placer de amor no dura mas de un
dia: martirio de amor toda la vida
dura.

Ella ahora me olvida infiel y a otro
asmor se encomienda

Hasta que tranquilo correra el
riachuelo alli havia elmar que
circunda la llanura. Yo te amare me
dijo la infiel.

Placer de amor no dura mas de un
dia: martirio de amor toda la vida
dura.

6.4.3 OGNI PENA PIU SPIETATA

Ogni pena più spietata, piu spietata
Soffriria quest` alma afflitta desolata,
Se godesse la speranza di potersi
consolar, di potersi consolar, di
potersi consolar.

Ma, ohimè cade ogni speme
Ogni pena più spietata, piu spietata
Soffriria quest` alma afflitta desolata,
Se godesse la speranza di potersi
consolar, di potersi consolar, di
potersi consolar.

non c`e luogo, non c`e vita
non c`e modo di sperar, non c`e
modo di sperar, nonce modo di
sperar.

DURO SUFRIMIENTO MAS CRUEL CADA PENA

Duro sufrimiento mas cruel cada
pena. Sufriria esta alma affligida
desolada si gosaria de la esperanza
de poderse consolar.

Pero no hay lugar para cualquier
esperanza, no hay vida no hay lugar
no hay modo de esperar.

Estoy disponible a sufrir teniendo la
esperanza de un bien.

6.4.4 PIETA SIGNORE

Pieta Signore, dime dolente.

Signor pieta, seate giunge il mio
preger non mi puni scail tu origor,
meno severi clemeti ognora volgii tuoi
sguardi sopra dime, sopradime.

Non fi a ma i che nel l'inferno sia
dannato nel fuocoeterno Dal tuo rigor.
Gran Dio giammai fia dannato nel
fuoco eterno Dal tuo rigor, dal tuo
rigor.

Pietà signore, signor, pieta dime
dolente se a te giunge il mio prregare,
il mio pregar meno severi, clementi
ognora volgii sguardi deh volgii
sguardi su me signor su me signor

PIEDAD SEÑOR

Señor piedad por mis pecados

Señor piedad, si mi plegaria llega
hasta ti no me condenes con tu rigor,
oye mi ruego que humilde implora, tu
bendición.

No quieras que mi alma en el infierno
sea condenada sin salvación por la
eternidad. No quieras que mi alma
sea condenada sin salvación por la
eternidad. Señor piedad.

Con devoción oh Dios te imploro
piedad, piedad por mis pecados. Si
mi plegaria llega hasta ti, llega hasta
ti no me condenes, no me condenes.
Oye mi ruego Oye mi ruego que
humilde implora tu bendición.

6.4.5 CHANSON D` AMOUR

J'aime tes yeux j'aime ton front, O
marebele, o ma farouche, j'aime tes
yeux, jáime tá bouche Oú mes
baisers s`epuiseront.

J'aime ta voix, j'aime l`etrange grace
de tout ce que tu dis. O marebelle, o
moncher ange, mon enfer ce mon
paradis.

J'aime tes yeux j'aime ton front, O
marebele, o ma farouche, j'aime tes
yeux, jáime tá bouche Oú mes
baisers s`epuiseront.

J'aime tout ce qui te fait belle, De tes
pieds jusqua tes cheveux O toi vers
qui montent me voeux O ma
farouche, o ma rebelled.

J'aime tes yeux j'aime ton front, O
marebele, o ma farouche, j'aime tes
yeux, jáime tá bouche Oú mes
baisers s`epuiseront.

CANCION DE AMOR

Me gustan tus ojos, me gusta tu
frente o mi revelde o mi salvaje, me
gustan tus ojos me gusta tu boca
donde mis besos se agotaran.

Me gusta tu voz, me gusta la curiosa
gracia de todo lo que dices, o mi
rebelde o mi querido angel mi infierno
y mi paraíso.

Me gustan tus ojos, me gusta tu
frente o mi revelde o mi salvaje, me
gustan tus ojos me gusta tu boca
donde mis besos se agotaran.

Me gusta todo lo que te hace bella
desde tus pies hasta tu pelo. O tu
hacia la cual suben mis plegarias o mi
salvaje o mi rebelde.

Me gustan tus ojos, me gusta tu
frente o mi revelde o mi salvaje, me
gustan tus ojos me gusta tu boca
donde mis besos se agotaran.

6.4.6 LA SERVA PADRONA

Aspetare e non venire,
stare a letto e non dormire,
ben ser vire
e non gradire,
son tres cose da morie

LA SIERVA PATRONA

Esperar y que no se llegue, estar en
la cama y no dormir
Hacer el bien
Y que no lo agradezcan
Son tres cosas que me matan

6.4.7 Canciones Argentinas.

6.4.7.1 Desde que te conocí...

Desde que te conocí te hiciste dueña de mi,

Yo no te ofrezco grandezas vida y solo el amor que te di.

El amor con el amor el desden con el desden y la ingratitud se pagan vida y con la

Ingratitud también Cuando nada te debía a toda el alma me robaste y recuerda

Que pecaste ladrona del alma mía y hasta otro día.

Que consuelo puedo darte Y al tiempote mi partida te dejo mi corazón

Te dejo toda mi vida y hasta otro día También te dejo una palma

Con un letrero que dice adiós vivita del alma y hasta otro día.

6.4.7.2 Viniendo de Chilecito...

Viniendo de chilecito en el camino encontré.

A una riojana linda que ella me quiso y me enamoro.

Chilecito flor de mi hogar por donde quiera que vaya de la riojana me hei de

Acordar. Chilecito, chilecito para olvidar las penas que ya me matan en Tabacal.

6.4.7.3 En los surcos del amor...

En los surcos del amor donde se siembran los celos donde siembran los celos

He recogido pesares nacidos de mis desvelos, nacidos de mis desvelos

En que tribunal has visto mal pagadora condenar a un inocente, bella traidora

En los surcos del amor donde se siembran los celos, donde se siembran los celos

6.4.7.4 Mi garganta...

Mi garganta no es de palo Ay pobre de mi de mipaloma Ni hechura de carpintero
donde handará esa cholita traidora.

Y asi cantando y bailando Ay pobre de mi paloma chiquita vengo cantando donde
andaré esa cholita traidora.

6.4.8 Juana Azurduy

Juana Azurduy flor del alto Perú no hay otro capitán mas valiente que tu

Oigo tu vos más allá del Jujuy y tu golpe audaz doña Juana Azurduy

Me enamora la patria en agraz desvelada recorre su faz el español no pasar con

Mujeres tendrá que pelear

Juana Azurduy flor del alto Perú no hay otro capitán mas valiente que tu.

Truena el cañón préstame tu fusil que la revolución viene oliendo a jazmín

Tierra del sol en el alto Perú el eco nombra aun al Tupac Amarum

Tierra en armas que se hace mujer amazonas de la libertad quiero formar en tu

Escuadrón y al clarín de tu voz atacar

Truena el cañón préstame tu fusil que la revolución viene oliendo a Jazmín

6.4.9 Princesa de Atriz

Princesa entre todas bellas pero como ella ninguna

Como el galeras soberbia como la cocha ternura

Pasteñita mi pasteñita mi muchachita adorada

Mejillas de rosa altiva frescura de la alborada

Tus ojos son mi embeleso son mi embeleso tus ojos

Por tus besos yo me muero y me matan tus enojos

Del valle de Atriz princesa toda coqueta y galana

Sonrisa de tierra buena la más linda colombiana

6.4.10 Solo Tú

Tú eres para mi amor pasión la dicha y la ilusión de mi corazón mirándote a los ojos sediento de ansiedad sintiendo tu calor que me hace tan feliz ay

Tu tienes para mi fervor candor ensueño y realidad dolor sin razón bebiendo de tu boca el embrujo de tu voz temiendo despertar y no volverte a haber

Te estrecho entre mis brazos con amor y devoción y compasión t unidos en un mismo ardor sintiendo un solo corazón aferrate a mi pecho dulce bien y vamos juntos a soñar un mundo de los dos tan bello y tan feliz un mundo sin igual tan nuestro y tan real

Estrechame en tus brazos con amor y devoción y compasión t unidos en un mismo ardor sintiendo un solo corazón aferrate a mi pecho dulce bien y vamos juntos a soñar un mundo de los dos tan bello y tan feliz un mundo sin igual tan bello y tan feliz.

6.4.11 Bésame morenita.

Ay ay ay ay . Mírame quiéreme bésame morenita que me estoy muriendo por esa boquita tan jugosa y fresca tan coloradita como una manzana dulce y madurita que me esta diciendo que besa y que besa la condenada que amor sin mordisco no sabe a nada lo dice y lo afirma mi morenita que me esta diciendo que muerde que besa no seas goloso que chupa que chupa que es mas sabroso lo dice y lo afirma mi morenita

Mírame quiéreme bésame morenita, mírame quiéreme bésame morenita.

6.4.12 La flor de la canela

6.4.13 Mujer

6.5 ANALISIS MUSICOLOGO

6.5.1 Gial sole dal Gange

Lied Estrófico y libre por secciones A-A- A-A. Tonalidad de Ab. Introducción de 7 compases el tema de carácter anacrúsico comienza en la parte grave del piano e inmediatamente imitada por la mano derecha sobre la tonalidad axial y termina en una cadencia con Esus- E7. Sección "A" El tema propuesto por la introducción lo toma la voz, desde el compás 7 anacrúsicamente hasta el compás 20 a manera de ante frase.

Post frase compás anacrúsica y de terminación masculina desde el compás 22 al 34 soldadura instrumental en la tonalidad axial en la parte grave con el tema propuesto en la introducción, compás 21 a 22, sobre la dominante de la tonalidad axial, luego a semifrase 2. Termina la sección "A "Soldadura con el tema de la

introducción en la parte grave del piano sobre la tonalidad axial. Sección” A “se toma la imitación del tema de la introducción en la voz y la sección se convierte en una variación melódica de la antefrase de la sección ” A “compases 36 al 48. En el compás 48 sobre la armonía de la tonalidad axial aparece la introducción completa igual que al inicio por parte del piano y luego la repetición de la sección “A” completa con cambio de los versos en la voz. Compases 55 al 80. Sobre la tonalidad axial aparece el tema inicial como soldadura en la parte grave del piano y se repite la sección “A” Compás 82 al 95. Cadencia autentica y terminación masculina. Finaliza con la introducción del piano compases 95 al 102.

Alessandro Scarlatti.

Compositor italiano nacido en la ciudad de Palermo, el 2 de mayo de 1660 y fallecido en Nápoles el 24 de Octubre de 1725. Estudió con el maestro Provenzale y al parecer con Carissimi. La primera opera que el compositor Italiano creó fue *L'errore innocente*, en el año de 1679, estrenada en el palacio de la reina Cristina de Suecia en Roma. Hasta 1684 Scarlatti fue maestro de Capilla de la reina. Para el año e 1689 fue nombrado maestro de Capilla de la corte de Nápoles y a su vez profesor del conservatorio de Santa Maria de Loreto de la misma ciudad. En 1703 paso a vivir a Roma y fue maestro suplente en la capilla de la iglesia de Santa María la Mayor, de la cual cuatro años mas tarde y tras el fallecimiento de Foggia, lo remplazaría como maestro titular. En este periodo fue nombrado Caballero de la Espuela de Oro. Para el año de 1708 regresó a Nápoles para retomar funciones directivas en la Capilla Real; sumado a este cargo fué el director del Conservatorio de San Onofrio.

Dentro de su creación musical es posible encontrar todos los géneros; instauro la estructura de la obertura italiana en tres movimientos, rápido-lento-movido, del cual la opera *Dal mail il bene*, es el mejor ejemplo. Creador del recitativo acompañado, que implantó por vez primera en *Olimpia vindicata* y estableció el aria da capo con estructura a-b-a. Fue tenido en muy alta estima por sus congéneres en toda Italia, tanto como compositor como pedagogo a pesar de ello tuvo una vida de costumbres austeras. Entre sus discípulos se encuentran Domenico, quien fuera su hijo, Hasse, durante y Leonardo Leo.

Su obra es grande, aquí algunas de las mas representativas: 55 óperas, 16 oratorios, 10 misas, 12 Sinfonías, 30 cantatas de cámara para dos voces, 600 cantatas para solistas y bajo continuo, 60 cantatas para con acompañamiento de instrumentos diversos.

6.5.2 Piacer d'amour

Lied estrófico. Libre por secciones Estructura A-B-A Tonalidad Eb en compás de 6/8 en donde la negra con puntillo equivale a 46. Introducción 4 compases en región de tónica sección A. Compás 5to Un antecedente hasta el compás 8 formado por una frase de tipo anacrúsico y con terminación femenina. Con una agónica de piano con un crescendo disminuyendo. El consecuente aparece desde el compás 9 hasta el 12, aquí se pide un *più forte* para la interpretación, acentuando las negras con puntillo que en el compás 9 se encuentran. Esta es una frase anacrúsica con terminación masculina. En el compás 11 se encuentra una terminación de frase en fusas, para las cuales se necesita un manejo muy presto del diafragma y una reserva de aire suficiente para no desubicar la afinación. Estas fusas se encuentran también en el compás 32 y en el 59 para los cuales se sugiere la misma disposición técnica que el noveno compás; aunque cabe resaltar que el compás 59 hay un ritardando que le da mas facilidad diafragmática, pero sin descuidar el apoyo para lograr la adecuada afinación. Luego un puente de 2 compases de carácter instrumental: compases 12 al 14.

Sección B, 15 compases Ante frase con terminación masculina. Compases 15 al 18 Post frase tética y con terminación masculina. Compás 19 al 22. Puentes de tres compases 22 a 24. En el compás 25 aparece nuevamente el TEMA A de la sección A con variaciones melódicas hasta el compás 32. Luego compás 32 al 37 una codetta instrumental 3 compases, en la armonía se encuentra presente una semicadencia sobre la dominante de la tonalidad axial. En el compás 35 sucede un cambio de tonalidad a Eb m, que es la tonalidad menor de la axial, del compás 35 al 49 una sección nueva con carácter tético y terminación femenina. Un antecedente compás 35 a 43. El consecuente compás 44 al 49. Los últimos tres compases codeta cadencia instrumental. Compás 52 regreso a la tonalidad axial Eb. Reiteración de la sección "A" de la parte "A" compases 52 al 59 y una coda

instrumental desde el compás 59 a 63. Posee una cadencia auténtica imperfecta con carácter femenino en su terminación.

Johan Paúl Schwarzenhof, Freistadt.

Comúnmente conocido como Johan Paúl Martín. Compositor Alemán. Nace en el año de 1741 y muere en 1816. Instalado en Nancy desde 1760. Hacia el año de 1764 se traslada a París. Escribió abundante música sinfónica, de cámara, religiosa, óperas cómicas y para las escenas de estilo clásico.

6.5.3. Ogni pena piu spietata

Lied estrófico libre por secciones: Introducción A interludio A- B- interludio A y codeta. Tonalidad axial Am. Introducción compases 1 al 20. Ante frase 4 compases y postrase en bloque cerrado compases 7 a 20 cadencia a la tónica terminación femenina (terminación en tiempo débil) Compás 21 a 32 ante frase y del 33 al 43 postrase; armonía imitando la voz, el saltillo contrario de la introducción. Semifrase compases 21 a 26. La segunda semifrase compases 27 a 43 en bloque cerrado (no divisiones de frase) Armonía sobre homónimo mayor. Vuelve al esquema de la introducción en su parte rítmica melódica con el saltillo contrario. 6 compases de la ante frase mas el remate cadencial E7-Am.

Compás 49 toma la semifrase del tema A de la sección A hasta el compás 54 variación armónica. Compás 56 otra frase en A mayor en forma variada compás 55 al 65 en bloque cerrado. Calderón. En compás 66 frase en bloque cerrado hasta el compás 76. Termina la sección A

Interludio del piano utilizando el esquema rítmico melódico del final de la postrase de la introducción. Formula repetitiva sobre la armonía compás 76, repetición en eco de tres compases sobre la armonía anterior con cambio de registro y luego compás 81 cadencia imperfecta sobre Am. Compás 85 Parte B Tempo I Toma en esta sección el esquema melódico de la segunda semifrase de la antefrase de a con cambio de armadura a En. Compás 97 interludio sobre el remate cadencial con el esquema del final de la post frase de la sección A y a calderón sobre la tónica después de la cadencia dominante tónica. Compás 102 tema inicial de la

sección A en la voz frase de 6 compases. En el compás 109 hace un desarrollo de la postrase. Semicadencia en los compases 109 al 118. Luego sección en bloque cerrado 118 al 129. Formula cadencial en el piano a manera de coda utilizada en el compás 76 hasta rematar en la cadencia de dominante tónica en terminación femenina.

Giovanni Batista Pergolesi.

Talvez uno de los mas grandes representantes de la escuela operística napolitana. Nació el 4de enero de 1710 y falleció el 17 de marzo de 1736. Alumno del Conservatorio dei Poveri de Nápoles, discípulo de Durante y de Greco entre otros. Su drama la conversión de San Guglielmo d'Aquitania le abrió las puertas al reconocimiento y a la fama. En sus operas supo expresar la belleza de un lirismo novedoso además de acogerse a las manifestaciones escénicas de la naciente burguesía. De sus numerosas operas destaca la Serva Padrona, la cual es reconocida como bufa. También escribió música instrumental y religiosa de está última se destaca el celebre Stabat Mater.

6.5.4 Pieta Signore.

Canción sacra con estructura de Lied ternario A. B. A y de carácter estrófico. Tonalidad axial de Bm. Posee una introducción de 20 compases, luego un corto recitativo alternado con el piano de 9 compases, calderón sobre el silencio. Semicadencia sobre F#. Armonías de D y F# compás 30.

Parte A: Compás 31. Tema sobre tónica. Dos frases tipo antecedente y consecuente forman 8 compases. Luego una progresión simple de 10 compases sobre Bm- A#o- C y B7 concluyendo en F# semicadencia sobre la dominante, compás 48 y calderón.

Se deriva otro periodo sobre B Tema contrastado de 2 compases y luego repetición, asi se origina una pequeña progresión de dos compases sobre E7-A y F#-B resolviendo sobre la tónica en el compás 50. La parte instrumental repite el tema de esta sección, dos compases, y la voz hace un divertimento hasta la

cadencia sobre la tonalidad axial, compás 70, terminación masculina. Parte instrumental de 4 compases, armonías de C7- Bm- F# y B.

Parte B: Tema contrastante sobre D la relativa mayor. Frase de 7 compases que llega a una semicadencia sobre A. Se complementa el periodo con una frase similar en estructura de 6 compases llegando a C# , luego se presenta una contrafrase de 12 compases sobre F#, sobre pedal armónico, C# y armonía y armonía de F#-C# repitiendo este esquema 6 compases y AEMATE de dos compases sobre Bm-G#7 y la frase conclusiva de 5 compases que resuelven sobre tonalidad de F#m. la parte instrumental en unísono durante 4 compases sobre F#7 retorna a la tonalidad axial. Retórnale recitativo inicial y se repite la sección A completamente, luego una codetta de 4 compases instrumentalmente concluye la obra. Armonías de Bm, C#o, Bm, F# y Bm.

Alessandro Stradella.

Nace en Nápoles el año de 1645 y muere en Génova en el año de 1682. Cantante y compositor italiano. Contribuyó a la evolución del aria, la cantata y el oratorio. Utilizó con frecuencia el bajo obstinado o continuo, e influyó en músicos como Purcell y Händel. Escribió óperas, *Doriclea*, 1677; *La fuerza del amor paterno*, 1678, oratorios, *San Juan Bautista*, 1675; *Susana*, 1681, cantatas, sinfonías, sonatas y música de cámara.

6.5.5 Chanson d'amour.

Tonalidad De Eb que posee un tramado armónico modal. Estructura libre por secciones A-B-A con un puente en C-A y la coda del piano. Introducción de dos compases desarrollo armónico, Eb-Ab7-Gm, mientras la parte del piano juega entre blancas, redondas y corcheas en los puentes.

Parte A.: Frase del primero al octavo compás,. Desde el compás tercero al décimo hay dos semifrases de cuatro compases cada uno. El tramado armónico se encuentra en regiones de Eb- Ab7-Adis-G-C-Bm+11-Db. La primera semifrase tiene el tema tético de negras, corcheas, blancas, fundamentalmente diluyéndose en corcheas y terminando en blancas sobre el 7º grado natural bemol mayor. Db.

La siguiente semifrase parte con el tema de negra, corcheas, blanca, y variación del mismo y remate en negra y corcheas para concluir la frase en blanca, sobre armonía de Ab como una semicadencia a la subdominante de Eb. El tramado armónico es Db-Gm7-Db-Bb7-Ab-Adis7. se presenta un puente de cuatro compases por parte del piano con reminiscencias de la introducción. Compases 10 a 13 .

Parte B: Tramado armónico: Ab-Fm-Eb5- Ab-Fm-Eb5-Eb7. Frase del 2º al 8º compás, con dos semifrases de cuatro compases, comienza en el compás 14 con un diseño sobre el 5º grado de Eb. Tramado armonico Eb-Gdis7-Fb-Db7-Fbm-Gb7-Eb7-Abm. Compás 17 donde termina esta semifrase con una redonda. La segunda semifrase parte del compás 18 con la siguiente trama armónica: Cb-A-Eb-Cb7-Adis-Gb-Db-Bb-Bb+5 terminando la frase sobre redonda como en una semicadencia a la dominante de Eb Enlaza de inmediato con la parte A- compasa 22 al 29, el mismo, el mismo tramado armónico y las mismas semifrases. Se presenta el mismo puente de cuatro compases igual a los compases 10 a 13.

En la tercera parte se presenta se presenta un nuevo diseño temático compás 33 al 40, blancas, negra y juego entre corcheas, negras con puntillo y negras; bloque cerrado para un total de ocho compases. Tramado armónico Eb-G7-C- Am-C-Am-C-A7-D-Bm-D-Bm-D-Bm-D-Abdis7, terminando en redonda y de inmediato enlaza con una variante de la parte A en su primera sección o frase compás 41 a 48 y repitiendo los dos últimos compases para concluir con la sección del puente compás 50. Tramado armónico a partir del compás 41, Eb-ab7-Adis7_G7-C-Edis7-F-Db-Db-Gb7-Gdis-Db-Ab- compás 48 como semicadencia a la subdominante de Eb . Repite los dos últimos compases con armonía de Db-B7-Ab inicio del puente ejecutado por el piano y conclusión sobre Eb.

Gabriel Fauré

Nació en Pamiers, Francia, en el año de 1845. Muere en el año de 1924. Compositor, pedagogo y pianista francés. Por la elegancia de su escritura, la

perfección de la forma, la constante búsqueda de la belleza y Gabriel Fauré es uno de los músicos franceses muy representativo. Es también una de las figuras clave de la evolución de la música francesa desde el Romanticismo hasta la modernidad del siglo XX, representada por Claude Debussy y Maurice Ravel.

Discípulo y más tarde amigo de Camille Saint-Saëns, Fauré se inició en la música como organista en diversas parroquias de París, antes de que le fuera concedido el cargo de maestro de coro de la Madeleine en 1877. Primer organista de esta iglesia desde 1896, ese mismo año entró en el Conservatorio de París como profesor. Excelente pedagogo, siempre abierto y respetuoso con las nuevas corrientes musicales, “contó entre sus alumnos con algunos de los nombres más destacados de la música francesa de las primeras décadas del siglo XX, como Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Nadia Boulanger o el rumano George Enesco.”¹⁴

En 1905 alcanzó la cúspide de su carrera profesoral al ser nombrado director de dicho conservatorio. Renunció de este cargo en 1920 a causa de la sordera, que en los últimos años de su vida fue total.

Como compositor, Fauré destacó sobre todo en la creación de música de cámara y para piano, y de melodías para voz y piano. Sus dos sonatas para violín y piano (1876 y 1917), sus dos cuartetos con piano (1879 y 1886), los Nocturnos para piano solo (1875-1921) o el ciclo de melodías sobre poemas de Verlaine *La bonne chanson* (1894), entre otras obras, representan lo mejor de su talento en este campo. Sin embargo, no se deben olvidar algunas de sus incursiones en la escena lírica, con títulos como *Prométhée* (1900) y *Pénélope* (1913), o la música incidental compuesta para el drama de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* (1898), uno de cuyos fragmentos, *Siciliana*, se ha convertido con el tiempo en una de las páginas más divulgadas del compositor francés.

¹⁴ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/faure.htm> 28/09/ 20009

6.5.6 La Serva Padrona. Intermezzo primo. Introduzione

Tonalidad axial en Bb. Posee una introducción de seis compases.

Parte A: 14 compases a partir del 7 hasta el 20. Carácter temático de esta sección. Se presenta una frase tética de 8 compases sobre la tonalidad axial, se prolonga la sección por la amplificación del tema en 6 compases llegando a una semicadencia en el compás 20 sobre F con terminación femenina. Puente de transición del compás al 20 al 23 sobre la tonalidad axial de F compás 24 sobre la tonalidad axial que comienza en la parte B

Parte B: El nuevo tema se presenta en un compás, repitiéndose en progresión descendente, compases 24 a 26 Bb-Gm-Eb. Con contratiempo de corchea 2 compases sobre bb y un remate de 4 compases para rematar sobre el calderón: armonías de F7-Gm6-F semicadencia sobre la dominante calderón.

Ahora se encuentra una sección conclusiva con repetición de corcheas descendentes 5 compases y el remate de 6 compases para retornar a la tonalidad axial de Bb, armonías de Bb-Ab-Bb-Cm-Dm-Eb-F-Edis repetido para concluir en Bb con terminación femenina, empata de inmediato la parte instrumental para hacer la coda en forma similar a la introducción.

6.5.7 Canciones Argentinas

6.5.7.1 Desde que te conocí

Ritmo de huayco. Lied estrófico en Ebm. Estructura A-B. Introducción en 4 compases con armonía enriquecida con agregados como es típico en el autor con armonía cuartal y quintal. Parte A: Periodo de 8 compases con frases de 4 mas 4 y cadencia plagal. Frases téticas con terminaciones femeninas compás 5 al 10. En el compás 13 el mismo tema variado del acompañamiento. Prolongaciones del periodo gracias a una amplificación interna del periodo por un apéndice anacrúsico de 2 compases repetidos y la conclusión con la 2ª semifrase del periodo inicial en el compás 28. La Parte B se la encuentra desde el Compás 29 y hasta el 34, relativo mayor y tonalidad axial. Periodo de 6 compases de 2 semifrases más,

frase de 5 compases 35-39 apéndice de dos semifrases y luego sobre el mismo esquema rítmico repeticiones del tema 2º. Hasta concluir en el compás 57. Codetta de 3 compases en el piano.

6.5.7.2 Viniendo de Chilesito

Lied estrófico en tonalidad de Gm, estructura A-A' Introducción de 8 compases, en el compás 9 comienza la sección A. Tema de 8 compases periodo de cuatro mas cuatro, comenzando con la dominante, cadencia autentica para el antecedente. El consecuente sobre la tónica axial 8 compases 4 mas 4 en armonía de Tónica, Dominante, Tónica. Parte A' compás 25 En 3/4 variación del tema inicial, Periodo de 8 compases frases de cuatro mas cuatro repitiendo la ultima frase del periodo prolongado. El periodo termina en la tónica de la tonalidad axial. En el compás 37 se encuentra una repetición de la sección A', coda instrumental en el compás 48. Luego 8 compases similares a la introducción con terminación femenina y cadencia autentica imperfecta.

6.5.7.3 En los surcos del amor

Tonalidad de Cm con estructura simple A-A'. Introducción como imitación tipo contrapuntístico 13 compases. En el compás noveno hay un periodo de seis mas seis. Frase antecedente de 6 consecuente de tres mas tres frases y otra de seis semejante al de la segunda frase del primer periodo. Coda instrumental de 11 compases.

6.5.7.4 Mi garganta

A manera de Lied estrófico. Estructura A con interludio. Introducción de 8 compases en polimetría. Parte A Periodo de tres más tres frases. En bloque cerrado, luego un interludio instrumental de 10 compases con elementos de la introducción. Repetición del periodo inicial Codetta de seis compases de manera instrumental.

Carlos Guastavino.

Nació en la provincia de Santa Fe, republica Argentina en el año de 1912. Hijo de Amadeo Eusebio y Josefina, quines ejecutaban la guitarra y el mandolín respectivamente. Su tío Pedro interpretaba el clarinete y su hermano mayor tocaba el piano. Tenía casi cuatro años cuando su padre al notar la facilidad innata que el niño poseía le puso bajo la tutoría de Esperanza Lothringer. Este periodo fue corto pues al año de ser su maestra ella decidió marcharse a la capital del país, siendo así como Carlos quedó sin maestra. Hacia el año de 1920 su prima Dominga laffei tomaría la tutoría de su enseñanza al piano, pero sin incidir decisivamente en su carrera musical. Al terminar sus estudios de bachillerato el compositor ingreso a estudiar ingeniería Química en la Universidad Nacional del Litoral, todo esto sin descuidar sus estudios de piano. En 1937 comenzó a estudiar con el pianista Héctor Ruiz Díaz quien el motivo mucho, al punto de animarlo a decidirse por dedicarse principalmente a la música, desde la composición. En este año accedió a una beca de perfeccionamiento del ministerio de justicia e instrucción publica de su provincia, en la ciudad de Buenos Aires.

6.5.8 Juana Azurduy

Ritmo de Cueca en tonalidad de Am. Secciones libres yuxtapuestas, A-A, A'' con Introducción de 4 compases. Parte A: Un periodo compuesto por una frase de 8 compases hasta la casilla de repetición y compuesta de dos subfrases de 4 compases cada una. Realiza una cadencia plagal variada de D a la tonalidad de Am. Después, en la segunda casilla la misma cadencia y el discurso a partir del compás 14 se torna en una progresión hacia D y G y luego Gm7 y B. En el compás 18 tenemos la variante del tema A' Sección en bloque cerrado. Juego armonico de Em-Em, A/Em; Bm, A, B, E en el compas 24.

En el compás 26 el tema aparece otra vez variado. A''. Nuevamente con 8 compases sobre la tonalidad axial de Am, después de la cadencia dominante tónica y con el mismo esquema variado, de la segunda semifrase del periodo inicial. Luego la cadencia plagal defectiva D-Am y una codetta instrumental sobre la codetta.

Ariel Ramírez.

Nació en el Ingenio, La Esperanza, Jujuy (Argentina), y en los primeros años de su infancia se trasladó a Salta donde, como él mismo los ha expresado "creció entre bagualeros. Perteneciente a un hogar de campesinos, reconoce que fue en especial su padre, un cantor de raza, quien le transmitió esa sabiduría sustancial que es privativa de la expresión auténtica de la canción folklórica. A propósito de su origen en aquel medio de su aferrada raíz norteña, recordamos que la baguala representa el canto por antonomasia de las provincias del Noroeste Argentina y a través de sus coplas, hombres y mujeres de la región expresan la más extensa gama de sentimientos, deseos y opiniones que involucran a la vida toda, es precisamente a través de sus coplas, que los oriundos de la región manifiestan sus sentimientos, anhelos y opiniones. Fue el hijo menor del matrimonio entre Benjamina del Milagro y Hermógenes Quipildor.

Era un adolescente cuando salió de su único hogar y cuando se asomó a la ciudad de Salta esta le parecía la ciudad más grande del mundo. Allí vivían los poetas, se frecuentaba Balderrama, la peña de una amiga llamada María. El club Social, los bares, fogones y guitarreadas. Todo el centro era una gran zamba, recuerda Zamba Quipildor, cuando los años han dejado transcurrir los sueños hasta hacerlos realidad y esos poetas y cantores no tardaron en escucharlo, en hacerle un lugar. Siempre admiró a esa gente que tuvo la virtud de renovar y enriquecer el canto americano.

Las cualidades de tenor nato unidas a su acento silvestre le proporcionaron muchas satisfacciones. Pero su emoción más honrosa y perdurable como artista argentino, la vivió en una oportunidad no muy lejana cuando la sala colmada del Teatro Colón, lo distinguió con una adhesión unánime y radical. Ese reconocimiento estaba sintetizado a la aprobación de un público más vasto, que quiere seguir escuchando a un legítimo portavoz de su tierra.

Escenarios que lo escucharon: Los escenarios más importantes donde cantó, fueron el "Bolshoi". "El Palau de la música Catalana", "Centro Cultural de la Villa

de Madrid", "Teatro Lírico Nacional La Zarzuela", "El Español", "El Nuevo Apolo", "Centro Cultural Manuel de Falla", "34 Festival Internacional de Santander", "Catedral de Burgos", Basílica de Pompei Basílica Di Lorenzo", "Academia Nazionale Di Santa Cecilia", "Teatro Coliseum", "Teatro Alcala Palace de Zaragoza", Santuario de la bien Aparecida de Loredo", "Tomas Mann de Tel Aviv", "Royal Festival Hall", "Queen Elizabeth Hall" en Lóndres, "Teatro Saint Luis de Portugal", "Gustav Vasa Kyrka" Estocolmo, "Teatro Varsovia".

En EEUU "Carnegie Hall", en el "Avery Fisher Hall", "The First New York International Festival Off The Arts" The Nueva York, donde se estrenó por primera vez la "Misa por la Paz y La Justicia", "Teatro Bellas Artes de México". Y en el "Teatro Municipal Caupolicán de Chile", Viña del Mar", "Festival de la Patagonia" Punta Arena, Chile, asimismo en Argentina cabe destacar sus ocho presentaciones en el "Teatro Colón", "Teatro Nacional Cervantes", "Teatro Coliseo", "Teatro Pte. Alvear", "Teatro Argentino de La Plata", "Aula Magnate de la Facultad de Medicina", "Aula magna de Facultad de Abogacía", "Estadio Luna Park", que se presentó por primera vez la Misa Criolla adaptada para la banda Sinfónica de Buenos Aires y Coro, "Hipódromo de Palermo" frente a 250.000 personas. En la ciudad de Buenos Aires. "Teatro Rivera Indarte" en Córdoba, "Auditorium de Mar del Plata", "Teatro San Martín", "Centro Cultural Borges", "Catedral de Luján", "Catedral de La Plata", "Catedral de Salta", "Iglesia San Francisco", "Ruina de San Ignacio", Misiones "Monumento Martín Miguel de Güemes", "Teatro de la Ciudad" en Salta: además de todos los Festivales y Teatros de la Republica Siendo él, muy pequeño, sus padres se trasladaron a la provincia de Salta, donde creció entre bagualeros.

Pertenece a una familia campesina y fue en especial su padre, cantor de raza, quien le transmitió la profunda sabiduría que requiere la auténtica expresión de la canción popular tradicional.

Sus condiciones naturales para el canto lo impulsan en 1969 a iniciar una carrera profesional y se radica en Buenos Aires, dando lugar a una serie de actuaciones jalonada de éxitos y reconocimientos.

En 1974 Ariel Ramírez lo escucha por primera vez y lo incorpora como solista para su Misa Criolla, originalmente escrita para dos voces, dado que Zamba Quipildor podría interpretarla en virtud de su peculiar tono de voz y amplio registro.

El debut se produce al año siguiente en el Festival Internacional de Música de Sorrento, y sigue una extensa gira recorriendo varias ciudades de Italia con el Coro Madrigalista de Bucarest, culmina con una memorable presentación en la Basílica de Santa Sabina de Roma, ante 2000 espectadores. Desde entonces se ha presentado en distintos escenarios del mundo; en Alemania, Francia, España: de dicho país en Barcelona (en el Palau de la Música Catalana) y en Madrid en los Teatros de la Zarzuela, el Español, Nuevo Apolo y otros; en la U.R.S.S., en el Teatro Bolshoi de Moscú y continúa la gira, por Leningrado, Kiev, Yalta, Rosov, Riga, etc. Israel (Sala Tomas Mann de Tel Aviv), Estados Unidos en Avery Fisher may y Cameggie may de Nueva Cork. Asimismo goza en su país de una amplia popularidad y en el que ha tenido la suerte de vivir muchos momentos emocionantes, pero uno se destacó y fue el día de la presentación en el Coliseo Mayor de Argentina, el Teatro Colón de Buenos Aires.

En 1991, después de muchos años de interpretarla en vivo, logra concretar otro anhelo deseo, y graba para una empresa franco-argentina la Misa Criolla.

Se lo reconoce como un cantor popular de excepcionales dotes, que ha logrado interpretar la música vocal de las variadas regiones de su país, sin alterar su particular colorido

Félix Luna.

Nació en Buenos Aires, y su familia es de origen riojano, Su abuelo fue el fundador de la Unión Cívica Radical de La Rioja y su tío, Pelagio Luna, fue vicepresidente de la Nación acompañando a Hipólito Yrigoyen.

Se recibió de abogado en 1951 en la Universidad de Buenos Aires. Escribió numerosas obras de historia, ensayo, ficción, periodísticas y musicales. Entre 1956 y 1958 fue Director de la Obra Social del Ministerio de Trabajo de la Nación.

En 1957 recibió su primer premio, otorgado por la Dirección de Cultura de la Nación, al mejor cuento costumbrista por La fusilación. Ha desempeñado cargos públicos y académicos de relevancia. Entre 1963 y 1976 ejerció la docencia como profesor de Historia de las Instituciones en la Facultad de Derecho de la UBA. Dictó Historia Contemporánea en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Belgrano (1967-1986) e Historia Argentina en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad del Salvador (1977). Fue Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires entre 1986 y 1989.

Ha recibido distinciones de los gobiernos de Francia, Perú y Brasil, en 1994 recibió el Premio Konex en el rubro "biografías históricas", además de ser nombrado ciudadano ilustre de la ciudad de Buenos Aires en 1996.

Como historiador ha escrito gran cantidad de libros entre los que se destacan clásicos como Yrigoyen, El 45, Los Caudillos, y Perón y su tiempo.

Es fundador y director de la importante revista: Todo es Historia, publicada sin interrupciones desde 1967, y que ha influido decisivamente en la construcción de la historia argentina. Asimismo ha conducido varios programas radiales y televisivos relacionados con la difusión de la historia.

Como artista se ha destacado componiendo la letra de obras musicales como Navidad Nuestra, Cantata Sudamericana y Mujeres Argentinas, incluyendo las famosas canciones de Alfonsina y el mar y Juana Azurduy. Ha escrito también libros de ficción, como el premiado "La fusilación".

6.5.9 Princesa de Atriz.

Introducción de 10 compases en tonalidad Axial de Fm, Lied estrófico estructura A.B.A y codetta. Antecedente anacrúsico de 8 compases concluyendo sobre tónica.

El consecuente anacrúsico de 8 compases terminando después de la repetición en tónica axial. Se constituye en un periodo compuesto. Parte A, puente de 4

compases y cambio de modo a F. Frase de 16 compases en bloque cerrado que constituye la parte B. Luego puente que nos lleva a la tonalidad axial de 9 compases. Repetición de la parte A y luego codetta de 3 compases.

Letra de Manuel Cortes Ortiz.

Etnoliterato egresado de Universidad de Nariño. Conocido por sus numerosos escritos sobre el cuy, mitos regionales y otras particularidades del sur colombiano. Autor del libreto de la primera opera regional colombiana “El Duende” con música de Javier Fajardo. Bambuco, de la región del bambú, de la parte andina colombiana y con orígenes africanos e hispanos procedentes del currulao, de la costa pacífica.

6.5.10 Solo Tú.

Pasillo. Tonalidad de Fm, Estructura A-B

Introducción: 11 compases – en el compás 8 se encuentra una casilla de repetición 1. Armonía: Fm] G] Bb] C] Fm] Bb] C] Fm+ casilla 1 – casilla 2 - C] Fm] Fm – cadencia autentica. Sección A: 4 semifrases para formar un periodo que termina en casilla de repetición en el compás 28. Antecedente de 2 frases. Anacrusa en compas 11 y Sobre Fm la voz sola en compás 12 Luego se encuentran los acordes G] Bb] Fm], terminación masculina compás 15, siguiente semifrase anacrúsica, compás 15, Fm] Eb] Gm-E7] Ab. Cadencia autentica terminación masculina. Consecuente: De 2 semifrases: Primera semifrase en el compás 15 sobre Fm] Fm] Eb] Gm-Eb] Ab] en terminación masculina con cadencia Autentica. Compás 19 Segunda semifrase: compás 19 sobre Ab Ab] G7] Bb7] C] compás 23 Siguiente semifrase sobre C anacrusa cambiando de modo al mayor F compás 30– Fm] G7] Bb7] C]C casilla 1 - Casilla 2 C7]

SECCION B: Antecedente compás 31 de 8 compases – Anacrúsica sobre F – F] Dm7] Gm7] Gm semifrase de cuatro compases terminación masculina - luego otra semifrase de 4 compases: acéfala – sobre Gm7] C7] C7] F] F6 – compás 40 Consecuente – compás 40 anacrúsico sobre F y en bloque cerrad hasta la casilla de repetición 1 compás 53 – armonía: F]F]F7] Bb] Bbm] F] C7] F] Bbm] F]C7] F]F+

casilla 1 compás 53. Repite sección B --- Casilla 2 F] Bb]F] C7] F casilla 1 y DC – Codetta casilla 2 sobre C7] F]F] Terminación masculina. Cadencia Auténtica.

Javier Emilio Fajardo Chávez

Nace en el año de 1950 en Pasto departamento de Nariño, Colombia. Recibió sus primeras clases de piano a la edad de 7 años en el Liceo de Maridíaz de las hermanas franciscanas. Ya desde sus estudios de primaria y secundaria la pasión por el canto fue evidente. Es así como desde temprana edad participó en actividades corales, destacándose por su perseverancia y dedicación. Alrededor del canto coral, creó sus primeras composiciones como aficionado. Como dato curioso hizo sus aportes musicales para las obras incidentales del grupo de teatro “La Urraca” dirigida por el conocido Actor y Director de Teatro Humberto Dorado en los grados 10 y 11 de Bachillerato en el Instituto Champagnat de Pasto.

Hizo parte del coro “Asonar”, Asociación de Artistas Nariñenses, dirigida por el sacerdote salesiano Justo Salcedo. Cantó y conoció bastante repertorio de la música nacional en los años de 1969 a 1971. Luego viajó a Medellín para estudiar Ingeniería Civil durante 6 semestres. Luego se dedicaría por completo a la música. Participó durante tres años, como coreuta del Coro de la Universidad de Medellín. Se presentó al Conservatorio de la Universidad de Antioquia aspirando a estudiar piano por instancias de su madre y contrariando a su padre que deseaba verlo Ingeniero civil como él (año 1972). Recibió clases de la pianista bogotana María Victoria Velez. Tuvo la oportunidad de estudiar violín como instrumento complementario con Manuel José Molina – concertino de la Orquesta Sinfónica de Antioquia. Estudió Canto con Horacio Escobar –Baritono. Tuvo la fortuna de estudiar con el maestro Mario Gomes-Vignes, armonía, armonía contemporánea, contrapunto, historia, apreciación musical, formas y composición. También tuvo como maestros a Gustavo Yépez, Rodolfo Pérez, Gustavo Yépez, Guillermo Rendón, María Eugenia Londoño en una importante e innovadora cátedra: Etnomúsica y folclor.

Egresado de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 1980 como Licenciado en Música y Maestro en Piano. Participó en cursos magistrales de

piano con el maestro Harold Martina y Kurt Bauer. Asimismo en cursos de música contemporánea para piano con Peter Rogenkamp. Especialista en Educación Musical, Convenio INTEM de Chile, OEA, Universidad de Nariño. Actualmente es Profesor Titular del Departamento de Música, de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. Director de Coro, Compositor, arreglista y vocalista: Barítono. Estudio canto con Raymond Koster en 1988, cursos programados por la Sala de Música del Banco de la República, Maestro Luís Pazos Moncayo y Detlef Scholz de 1994 a 1998. Estudio composición con Mario Gomes Vignes y Blas Emilio Atehortua, cursos programados por la Sala de Música del Banco de la República, Maestro Luís Pazos. Con el compositor chileno Mario Arenas estudio Composición e Informática Musical. Obtuvo una mención de honor por el mejor trabajo de "Investigación folklórica" en el concurso MONO NUÑEZ del año 1986. Siempre ha estado interesado en incursionar en la composición de páginas regionales sincretizando el estilo sureño andino nariñense colombiano, con elementos escolásticos académicos tradicionales y contemporáneos. Además ha sostenido una constante búsqueda de su propio estilo. Ha escrito obras vocales para coro, para piano y voz, para orquesta y voz. En Música de Cámara tiene un amplio repertorio para maderas, bronces, violín, y cello acompañados del piano. Dos poemas Sinfónicos para solista y sinfónica sobre poemas de Aurelio Arturo. Una Sinfonía, Urkunina, montaña de fuego: nombre dado por los indios Pasto al Volcán Galeras. La música se mezcla con instrumentos andinos. Para los 450 años de Pasto escribió una "Cantata Académica para solistas, coro y orquesta Sinfónica".

Actualmente ha terminado una Opera en 3 Actos: "EL DUENDE" con libreto de Manuel Cortes Ortiz, basada en la mitología nariñense. En un principio la actividad de arreglos y composición se circunscribió a subsanar una necesidad del medio por tener nueva música para los recitales de los estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño que él abrió en el año 1981 y que hoy es el Departamento de Música de la Facultad de Artes del "Alma Mater". Luego se ha convertido en un hábito incesante.

La composición para piano ha sido una aventura interesante. Tradicional, exploratoria, innovadora y subjetiva nos lleva por senderos a veces minimalistas y otras veces osados e imprevistos.

6.5.11 Bésame morenita.

Lied eutrófico en tonalidad de Bb y estructura libre de A.B.C. simple con introducción de 13 compases y coda. Comienza el tema en el ictus inicial, téticamente en la tonalidad axial. Periodo compuesto. Parte del compás 11. Frases disímiles de 3 mas 4 repetidos, periodo prolongado porque las frases se amplifican por repetición. Termina en la tonalidad axial y luego continua la siguiente sección que parte sobre la subdominante en el compás 22. Numero de compases de 4 mas 6, con repetición y luego sigue otra sección en el compás 35 como coda y repetición al signo y finaliza.

Álvaro Dalmar.

Compositor colombiano, nació en Bogotá, en el año de 1925, hijo de José Zambrano y Tránsito Bermúdez. Muy pronto su sensibilidad por la música se fue manifestando y un día, cuando apenas tenía 12 años, sustrajo del viejo armario de su padre la bandola que él guardaba celosamente. Al enterarse de la osadía, su padre intentó castigarlo, pero su madre, intuyendo el futuro de su hijo, lo impidió, permitiéndole desarrollar su gusto tan visible y tan prometedor.

No pasó mucho tiempo para que Álvaro se convirtiera en el mejor bandolista de la capital y conformara el cuarteto Los Cuatro Diablos, con sus amigos Jorge Beltrán y Pablo y Rafael Niño. Sus voces y su música impactaron al dueño del programa radial, la voz de Víctor, quien después de conocerlos los contrató para que cantaran todos los jueves de 8 a 9 de la noche, en un programa que se convirtió en la sensación de la emisora. Fue allí donde Álvaro demostró sus dotes innatas para componer y arreglar música de memoria.

A los 15 años ya era reconocido como un músico prometedor, pero como él era ambicioso, le pidió a Adolfo Mejía, compositor cartagenero, que le enseñara a

tocar guitarra. Mejía, que entonces era bibliotecario de la orquesta sinfónica accedió, y pronto descubrió el increíble talento del alumno y la rapidez con que aprendía. Así, en poco tiempo Álvaro comenzó a acompañar a su maestro en los programas de radio en que trabajaban las hermanas Berenice y Cecilia Chávez.

Sediento de conocimiento y progreso, decidió, en 1941, cuando tenía 17 años, marcharse a Nueva York con su guitarra. En el año de 1943, pudo ingresar a la prestigiosa academia de música Julliard School of Music, donde estudió con dedicación hasta obtener el título de doctorado. Durante ese tiempo en tierra extraña, publicó más de cien obras clásicas para guitarra y presentó un recital en el Town Hall de Nueva York, el 19 de abril de 1949.

A pesar de su cantidad de composiciones clásicas, su primer éxito discográfico se lo debió al bolero Pensándolo bien, que grabó en 1956 con su Trío Dalmar, conformado por Álvaro, el cubano Eduardo Durán y el monteriano Alejandro Giraldo. Luego, en Puerto Rico, tuvo éxito con sus canciones Orgullosa y Reina del mar. Estando en Estados Unidos lo llamaron a prestar servicio en el fuerte Dix de Carolina del Sur y él que amaba tanto su música, supo ganarse a los superiores y terminó convertido en concertista de los generales. Cuando salió, actuó y tocó guitarra en el Hour Glass y en el Teatro Capitol, de donde se fue contratado por la Columbia Pictures para componer la música de tres películas: Smoke on arrow hill, Jack and Jill y The wonders of Manhattan. Luego enseñó guitarra a estrellas como James Manson, Anthony Quinn, Jack Lord y Eddy Albert.

“Entonces su carrera empezó a tomar fuerza internacional y comenzó a viajar por el mundo mientras componía incesantemente para los mejores cantantes de la época: Virginia López, Pedro Infante, Alfredo Sadel, Nelson Pinedo, la Sonora Matancera, Edith Piaff, Javier Solís y Alfredo Kraus, pero fue Carlos julio Ramírez, la gran figura del momento, quien grabó su primer éxito mundial: la canción Bésame Morenita. Después vinieron composiciones afamadas como La carta, Compadre no me hable de ella, Amor se escribe con llanto, Lágrimas, Al caer de la tarde y muchas otras que hizo famosas Carlos julio Ramírez con su excelsa voz.

Lo curioso es que todas ellas fueron compuestas en el ambiente norteamericano, lejos del aroma del café y de la orquídea y del abrazo de su ruana.

Después de 20 años de ausencia decidió regresar a la patria, pero desconsolado por el ambiente mustio de la música, al día siguiente decidió marcharse para España, país donde permaneció durante tres años antes regresar a Colombia. Así, radicado en su tierra natal, volvió a componer, a cantar y a formar tertulias con sus amigos hasta integrar el Quinteto Dalmar, considerado como el de las mejores voces líricas del país.”¹⁵

6.5.12 La flor de la Canela

Ritmo de vals. Lied estrófico, estructura A-B C-B, libre por secciones. Tonalidad Am con Introducción 8 compases, en la parte A se encuentra un periodo compuesto de 16 compases. En el compás 9 se encuentra un tema anacrúsico sobre la dominante. En el compás 26 soldadura se repite el periodo hasta compás 39. Luego en la parte B se encuentra una dominante periodo del compás 40 al 55 Frases de ocho mas ocho sobre G hasta la tónica del relativo en C, repite el periodo en el compás 72. Parte C desde el Compás 73 En tonalidad de E dominante de Am; un periodo de 16 compases que concluye en Am frases de ocho mas ocho. Hasta el compás 89. Se presenta otro periodo de frases de diez mas diez compases sobre la dominante E. El tema en tónica Am se presenta un puente y repite la parte B una vez y concluye en el relativo mayor.

Chabuca Granda.

15

<http://www.colarte.com/recuentos/Compositores/DalmarAlvaro/recuento.htm?nomartista=Alvaro+Dalmar&idartista=14372> 09/10 /2009

María Isabel Granda Larco, más conocida como Chabuca Granda, nació el 3 de septiembre de 1920 en la región de Apurímac, Perú, era hija del ingeniero Eduardo Granda Esquivel, natural de la ciudad de Lima y Doña Isabel Teresa Larco Ferrari, nacida en Trujillo, entonces segunda ciudad de la costa peruana. Sus primeros contactos con la música se producen cuando sólo tenía 12 años, momento en el cual por su voz de soprano ingresa en el coro del Colegio Sophianm. El 13 de mayo de 1942 se casó con Enrique Füller Da Costa, sin embargo, parece ser que el despliegue personal de María Isabel como compositora tuvo lugar tras su divorcio en 1952, un acontecimiento que fue visto como un escándalo por la sociedad limeña de la época, tras recibir un premio por una de sus canciones, durante la reunión que siguió a la premiación hizo uso de la palabra el prominente historiador y también vecino barranquino, el Dr. Raúl Porras Barrenechea, quien durante su alocución pidió : "Piedad para el río, el puente y la alameda". Esa frase impactó profundamente a nuestra autora, quien confiesa que se convirtió en un estribillo, transformado luego en verdadero reto, que fue el punto de partida para la creación de La flor de la canela. El primer período de su producción creativa es netamente evocativo y pintoresco, en él, la compositora, le canta a la Lima antigua y señorial, aquella ciudad de grandes casonas afrancesadas que conoció a través de su padre. Pertenecen a esta etapa composiciones como, Lima de Veras, La flor de la Canela, Fina Estampa, José Antonio, Zeñó Manué y muchas otras en las que rompe la estructura rítmica convencional del vals peruano, ya que sus melodías de tesitura muy amplia alternarán el nuevo lenguaje que propuso con el de los antiguos vales de salón. En cierta ocasión, alguien le cantó uno de sus temas equivocándose en la letra. Granda se levantó entre aplausos, siempre manteniendo la diplomacia, dio unos pasos hacia el cantante y abrazándolo, lo besó en la mejilla. De lo que nadie se percató es que la ya afamada compositora le susurró al oído con una gran sonrisa: "cuando la sepa, cántela". 1963 El gran Armando Manzanero escribe en su autobiografía: Cuando escuché por primera vez una canción de Chabuca Granda que se llamaba, Fina estampa, dije que nadie pudo describir a ese caballero como lo hizo mi inolvidable hermana Limeña. Maria Isabel, más adelante, quebrantará las estructuras de la poesía convencional. El ritmo de las canciones seguirá los

pasos de esa evasión de las rimas, consonancias y métricas dadas. A esta segunda etapa pertenece un ciclo de canciones dedicadas a la chilena Violeta Parra y a Javier Heraud, poeta peruano fallecido en 1968. En sus últimos años, interpretó un repertorio ligado al renacimiento de la música negra afroperuana que a pesar de haber estado presente a nivel popular, había sido eliminado por razones sociales y raciales. La artista manejó con maestría el abanico de ritmos que enriquecieron la música popular peruana y su poesía tomó el sesgo de la acuarela, el trazo sugerente de colores y sensaciones. Así la folkloróloga Chalena Vázquez dice: la música peruana se ha africanizado. La compositora latinoamericana ha contribuido a ello. Daniel Roca escribía: Chabuca Granda es la columna inquebrantable sobre la cual se ha edificado el prestigio musical de nuestro país en el exterior. Los peruanos le debemos un monumento de gratitud: comencemos a construirlo respetando su legado artístico, parte de nuestra historia pasada y presente y por cierto, valioso patrimonio nuestro que tenemos la obligación de preservar, como ejemplo e inspiración para las generaciones futuras.

Esta maestra, de auténtica alcurnia limeña, simboliza ese orgullo por lo nuestro que no debemos ni podemos perder. Maria Isabel Chabuca Granda murió en Miami, Estados Unidos, el 8 de marzo de 1983, pero su recuerdo ha quedado para siempre en todos aquellos que cantan sus canciones. Se presenta a continuación algunos fragmentos que ella misma escribiera. “No alcancé ni alcanzaré jamás a hacer folklore; apenas hice canción popular, y de ella solamente juglaría. La buena suerte me hizo popular pero no por eso importante, los importantes son mis personajes vivos o alguna vez vivos, los que llegaron al corazón de los pueblos gracias a mis extraordinarios y generosos intérpretes.

He visto la luz muy cerca del sol de los incas, a las nueve y treinta de una mañana soleada, entre vetas de oro, amor y sacrificio. Soy pues, hermana soberbia y

orgullosa de los cóndores, nací tan alto que solía lavarme la cara con las estrellas”.¹⁶

6.5.13 Mujer.

Estructura de lied estrófico, tonalidad de G, estructura A-B, Introducción de 10 compases con carácter anacrúsico.

Parte A: Periodo de 16 compases, frase de 8 compases como antecedente y consecuente de 8 terminando en semicadencia –sobre D.

Parte B: Frase que se entronca en el segundo tema en cuatrinas. Cuatro compases sobre –G – Am la misma frase y luego cuatro compases en Am- E7- Am rematando sobre la dominante en semicadencia en D. Vuelve a repetir el tema de la parte B haciendo una variante sobre G7- C6 y luego una progresión descendente sobre armonías de E7-Am- G- A7 y D en las casillas de repetición realizando una cadencia y la conclusión de la pieza.

Agustín Lara

Tlacotalpán, México, 1897-Ciudad de México, 1970) Compositor mexicano. Por su formación autodidacta, su prolífica producción, Agustín Lara ha sido considerado en numerosas ocasiones el máximo exponente de la canción mexicana. Conocido como el Flaco de Oro, son incontables las canciones compuestas por este músico que han conquistado una fama imperecedera: Granada –inmortalizada por el tenor Mario Lanza, el chotis Madrid, Noche criolla, La Cumbancha, Noche de ronda, Solamente una vez, Palmera o María bonita –escrita para su esposa, la actriz María Félix, son sólo algunas de las más célebres. Adaptadas a numerosos idiomas y cantadas en los más diferentes estilos, su éxito en el Viejo y el Nuevo Mundo procuró a su autor los mayores honores y el reconocimiento general. Junto con la canción melódica, Lara también sobresalió en la composición de música

¹⁶ <http://musica-peruana.blogspot.com/2007/05/chabuca-granda-maria-isabel-granda.html> 7/10/12

para cine; suya es por ejemplo, la partitura de Santa una de las primeras películas sonorizadas de México.

Compositor del himno oficial de Alambra, Granada, obra que ahora se torna como universal, muchos cantantes la han incluido en su repertorio, desde Pedro Vargas, su primer interprete, hasta los famosos José Carreras, Luciano Pavarotti, y Plácido Domingo. Su nombre de pila era Ángel Agustín María Carlos Fausto Mariano Alfonso del Sagrado Corazón Lara y Aguirre del Pino. Hijo del doctor Joaquín Lara y María Aguirre del pino, familia de prestigio y de condición económica muy buena. Su pasión por la música comenzó a temprana edad al oír a su padre tocar el piano, sin embargo fue la mano de su tía Remedios, en cuyo armonio improvisó sus primeras notas. Su primera maestra fue la pianista Luz Torres Torriga.

Las dificultades económicas que enfrentó el país ante la revolución Mexicana trajeron hambruna y necesidad en todo el territorio nacional y como es lógico también afectaron la vida familiar del músico. Dadas estas condiciones la familia optó por arrendar algunas de las habitaciones de su casa, como recurso para enfrentar la difícil crisis. Uno de los huéspedes fascinado por el talento del joven músico lo llevó como pianista a una casa de trabajo sexual. Tal hecho marcaría tantos aspectos de su trayectoria vital. Lo podemos comprobar analizando los títulos de innumerables boleros de su autoría: "Aventurera", "Pecadora", "Te vendes", "Una cualquiera", pero también por las huellas que este tipo de vida dejó, incluso en su fisonomía, ya que en uno de esos antros, una mujer presa de un ataque de celos le arrojó una botella rota causándole una tremenda cicatriz que le surcó, de por vida, parte de su rostro.

Su vida fue toda una peripecia: a los doce años su padre lo echó de casa por llegar tarde a una tertulia taurina, estuvo encarcelado por robo y hasta se casó "in artículo mortis" cuando agonizaba víctima de una pulmonía. Su primera esposa, Angelina Brusquetta, era hija de los dueños del cabaret Salambó, lo que le permitió que destacase como pianista en aquel local. Allí conoció al tenor Juan Arvizu, artista de moda y uno de los primeros boleristas de México, quien le contrató para que compusiera y le acompañara al piano. Se puede decir que fue

Arvizu quien primero descubrió el talento musical de Lara que, en 1929 se consagró definitivamente con su canción "Imposible". Sin embargo, hay que destacar que su primera composición musical registrada en la sociedad de autores y compositores fue "La prisionera", que data de 1926, aunque no se dio a conocer hasta 1929.

"Agustín Lara ya empieza a disfrutar de una popularidad a la que no es ajena la aparición de la radio, que constituiría la plataforma mediante la cual se van a difundir sus canciones hasta todos los rincones del país (prueba de ello es que la compañía discográfica norteamericana "RCA" lo incorporó a su pléyade de artistas). Según el propio Lara, la aparición de la radiodifusión cambió su vida: "a la radio le debo todo y estoy casado con un micrófono". El programa "La hora íntima de Agustín Lara" de la emisora "XEW, La voz de América Latina", fue muy famoso en todo México y contribuyó a construir el mito sobre su persona."¹⁷

¹⁷ <http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html> 28 de Septiembre de 2009

CONCLUSIONES

El conocimiento de los aspectos musicológicos de las obras, permiten lograr una interpretación mucho más fiel a la que la época sugiere.

El ensayo con pianista acompañante es prioritario y contribuye en el fortalecimiento de una actitud sobresaliente ante el público. Último beneficiado del arte del canto.

Es necesario disciplinar junto a la actividad del canto, la formación teórica e histórica, de esta manera se fortalece el proceso de propuestas pedagógicas o de grado.

Para presentar ante público este repertorio es necesario un continuo manejo de escenario y el constante ensayo con pianista correpetidor.

El mayor beneficiado de todos es siempre el estudiante, pues trabajar continuamente en la consolidación de este documento obliga la lectura, con ella una preparación a nivel musical y teórica necesaria e idónea para un docente de Música.

Esta clase de actividades fortalecen y animan el ser y el que hacer del Programa de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño.

Un recital en instrumento principal, bien sea interpretativo o creativo, presenta al Departamento de Artes, en la medida que expresa la creatividad y la expresión artista como tal, en este caso desde el arte sonoro, proponiendo espacios de recreación sonora, de recreación de la música.

RECOMENDACIONES

Escuchar continuamente música vocal, tanto solista como coral o en cualquiera de sus géneros, con oído crítico y no de manera superficial, escogiendo de lo bueno lo mejor, esto con el deseo de crear un referente auditivo de altas calidades, que contribuya en buena medida al fortalecimiento de una correcta interpretación.

Es necesario implementar espacios periódicos para el desarrollo de talleres de canto, con especialistas en interpretación, técnica, e historia, que contribuya en una formación integral del actual estudiante de Canto Lírico

Es fundamental la creación de momentos que promuevan el continuo ejercicio del canto, que después de un continuo ensayo con el pianista acompañante, logrará tener seguridad frente al público, quien se convierte en el mejor medidor y mayor degustador del que hacer musical. Hecho que le brindará herramientas para una proyección musical idónea, natural y siempre impulsando al alumno a mejorar.

Dado que la interpretación del canto se realiza en idiomas diferentes a la lengua materna, esto para Latinoamérica, es fundamento de una buena interpretación musical conocer dichos idiomas, tanto en su pronunciación como en su vocabulario y su pronunciación. Es muy importante, es obligación, que la Universidad proporcione a los estudiantes de canto, docentes que promuevan este conocimiento.

Mientras en el interior del país la actividad del canto se mueve, se genera y se disfruta, en el sur occidente, sobre todo en Nariño, sucede todo lo contrario, no hay espacios ni lugares o certámenes a los que se pueda acceder de manera continua, tanto a nivel de audición como de participación. De allí también algunas carencias y limitaciones en el momento de proyectar el instrumento. Aquí nace También la necesaria participación e información de las actividades que en el resto del país, inclusive del continente, se realizan en materia de canto.

A la par de la formación en si misma del instrumento es fundamental que el estudiante cuente con un bagaje suficientemente amplio y que con el paso del tiempo crezca y fortalezca permitiendo el dominio de los temas que refieren a su instrumento, profundización en una mentalidad de enseñanza, formación suficiente al momento de elaborar un proyecto, sobre todo uno de grado. Este espacio que lo brinde bien el programa dentro de su que hacer laborar o el maestro de instrumento principal, que en esta materia es el directamente responsable de la formación de sus alumnos.

Sin ser lo ideal pero ante la marcada ausencia de un pianista correpetidor, el uso del programa Finale, para transcribir las obras, ayuda favorablemente a tener una idea clara del acompañamiento armónico de las obras.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUCH KELL Oslo. El mundo de la música. Espasa, S.A. Madrid 1962.
- CASTILLO Mauricio. Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogota Editorial Magisterio 2004. 131 p.
- CASTILLO SANCHEZ Mauricio. Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogota 2004. Editorial Alma Mater magisterio.132 p
- CASTILLO SUAREZ Mauricio. Guía para la formulación de proyectos de investigación. Edit. Alma Mater Magisterio. Bogota 2004. Pags 132
- CLIFFORR Madsen. Investigación experimental en música. Ediciones Marymar. Argentina 1988. 123 p
- DE CANDE Roland. Historia Universal de la Música. Aguilar S.A. Ediciones. 1961. 527 p.
- DUFOURCQ Norbert. Breve historia de la música. Editorial México Fondo de Cultura Económica. 1963. 239 p.
- FUBINI Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid 1988. Editorial Alianza Música.
- GOYES I. Uscategui M. Investigación y pedagogía. Pasto: Graficador, 1999. 208 p
- GROUT JAY Donald. Historia de la música occidental. Madrid. Editorial Alianza música. 1984. 429 p.
- H HOFSTATTER Hans. Historia universal comparada. Tomo V del 1250 al 1700 de nuestra era. Plaza y Janes S.A. Editores. 1971. 300 p.
- HAMUEL Fred y HURLLMAN Martin. Enciclopedia de la música Vol 2. Barcelona 1970 Juan Grijalbo Editor
- HOCHMAN Elena MONTERO Maritza. Notas sobre investigación documental. Caracas. Facultas de ciencias económicas y sociales (colección cuadernos serie docencia N° 4) Universidad Central de Venezuela. 1975. 84 p.
- LANG Henry Paúl. Reflexiones sobre la música. Madrid España1998 Impreso en Unigraf. Arroyomolinos. Editorial Debate, S.A. 294 p.

LERMAR Héctor .Metodología de la investigación. Bogota Ecoe Editores, 2001. 122 p.

MOORE Douglas. Guía de los estilos musicales. Ediciones Taurus. 1983. 313 p.

PEREZ Rodolfo. Historias menores de músicos mayores. Editorial. Universidad Pontificia Bolivariana. 1995. 416 p.

ROBERTSON Alec, STEVENS Denis. Historia general de la música. Editorial. Alpuerto S.A. 1972. 504 p.

SCHOLES PERCY Alfred. Diccionario Oxford de la música. Tomo I. Buenos Aires 1964

STANDOP Ewald. Como preparar monografías e informes. Argentina. Editorial Kapelu 53, 1980. 127. P

TEJEDOR CAMPOMANTES César. Historia de la Filosofía en su marco cultural. Madrid. Editorial Cisma S.A. 446 p.

www.biografias.com/biografia/f/faure.htm

www.biografiasyvidas.com/biografia/f/faure.htm

www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stradella.htm

es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Luna

musica-peruana.blogspot.com/2007/05/chabuca-granda-maria-isabel-granda.html

www.biografiasyvidas.com/biografia/m/martini_johan_paul.htm

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A

GIÀ IL SOLE DAL GANGE

Archivo pdf

ANEXO B

PIACER D` AMOUR

Archivo pdf

ANEXO C

OGNI PENA PIÚ SPIETATA

Archivo pdf

ANEXO D

PIETA SIGNORE

Archivo pdf

ANEXO E

CHANSON D' AMOUR

Archivo pdf

ANEXO F

LA SERVA PADRONA INTRODUZIONE

Archivo pdf

ANEXO G

CANCIONES ARGENTINAS

Archivo pdf

ANEXO H

JUANA AZURDUY

Archivo pdf

ANEXO I

PRINCESA DE ATRIZ

Archivo pdf

ANEXO J

SOLO TU

Archivo pdf

ANEXO K

BESAME MORENITA

Archivo pdf

ANEXO L

LA FLOR DE LA CANELA

Archivo pdf

ANEXO M

MUJER

Archivo pdf