

RECITAL INTERPRETATIVO DE MÚSICA VOCAL PARA SOPRANO DE LOS  
PERIODOS BARROCO Y CLÁSICO Y REPERTORIO NACIONAL COLOMBIANO

DAYANA VANESSA RODRÍGUEZ DELGADO

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

RECITAL INTERPRETATIVO DE MÚSICA VOCAL PARA SOPRANO DE LOS  
PERIODOS BARROCO Y CLÁSICO Y REPERTORIO NACIONAL COLOMBIANO

DAYANA VANESSA RODRÍGUEZ DELGADO

Recital Interpretativo presentado como requisito parcial para optar al título de  
Licenciado en Música

ASESORA:  
NATALIA VANEGAS CASTILLO

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

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

Artículo 1 del Acuerdo N° 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

---

---

---

---

Firma del Asesor

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto 2 de Diciembre de 2009

*Agradezco a Dios, mi gran timonel por el don de la vida y de la música, por darme una familia maravillosa en quien encuentro un apoyo y un motivo para seguir, por darme pocos pero grandes amigos con quienes puedo luchar en la construcción de algo cada vez mejor. A todos quienes conforman el Departamento de Música de la Universidad de Nariño, a todos mis maestros quienes con esfuerzo y entrega han aportado su granito de arena en mi formación personal y profesional.*

## DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi padre Henry Rodríguez por sembrar y cultivar en mí, el amor por la música, a mi madre Doris Delgado por su amor y apoyo incondicional, a mi hermano Henry David, mi compañero de camino. A mis familiares, maestros y amigos.

## RESUMEN

El presente documento de investigación contiene elementos históricos y técnicos de la música que es necesario conocer para interpretar repertorio vocal para soprano de los periodos Barroco y Clásico. Las obras en las cuales se basa la investigación son: Quia respexit pieza que corresponde al Magnificat BWV 243 de Johan Sebastian Bach, Arie de Rossane obra que hace parte de la cantata Crudel Tirano Amor de Georg Federich Haendel, Aria de Serpina de la ópera la Serva Padrona del compositor Giovanni Battista Pergolesi, Duetto Sull Aria de la ópera las Bodas de Figaro, Deh vieni non tardar de la misma ópera, Aria de Pamina que hace parte de la ópera la Flauta Mágica, Exsultate Jubilate del compositor Wolfgang Amadeus Mozart.

En la primera parte se encuentra el marco teórico el cuál reúne información clara y pertinente acerca del instrumento vocal, técnica vocal, interpretación, características de la música vocal de los periodos Barroco y Clásico, vida y obra de los compositores del repertorio seleccionado.

En la segunda parte se encuentra el análisis musical de cada una de las obras. Dentro del análisis se hace un énfasis en los aspectos técnicos e interpretativos que sirven como aporte para los cantantes que quieran realizar este tipo de repertorio. Además se incluyen los análisis de obras de repertorio nacional colombiano.

En los anexos se incluyen las partituras del repertorio.

## ABSTRACT

The present document of investigation contains historical and technical elements of the music that is necessary to know to interpret vocal repertoire for soprano of the Baroque and Classical periods. The works in which bases the investigation are: Quia respexit de Johan Sebastian Bach, Arie de Rossane de Georg Federich Haendel, Aria de Serpina de Giovanni Battista Pergolesi, Duet Sull Aria, Deh vieni non tardar, Aria de Pamina, Exsultate Jubilate of the composer Wolfgang Amadeus Mozart.

The first part finds contend the theoretical frame which gathers clear and pertinent information about the vocal instrument, the vocal technician, the interpretation, characteristic of the vocal music of the Baroque and Classical periods, life and work of the composers of the selected repertoire.

In the second part finds the harmonic and melodic analysis of each one of the works. Inside the analysis does an emphasis in the technical and interpretative aspects that serve as contribution for the singers that want to realize this type of repertoire.

In the annexes include the scores of the repertoire.

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. TEMA	14
2. TITULO	15
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	16
3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	16
4. JUSTIFICACIÓN	17
5. OBJETIVOS	18
5.1 OBJETIVO GENERAL	18
5.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	18
6. MARCO DE REFERENCIA	19
6.1 MARCO TEÓRICO	19
6.1.1 El canto	19
6.1.1.1 El instrumento vocal (descripción y funcionamiento)	19
6.1.1.2 La técnica vocal	22
6.1.1.3 Características de interpretación de repertorio vocal del periodo Barroco	24
6.1.1.4 Características de Interpretación de repertorio vocal del periodo Clásico	27
6.1.2 Música vocal del periodo Barroco	27
6.1.2.1 Características generales de la música vocal del Barroco	27
6.1.2.2 Géneros vocales del Barroco	29
6.1.2.3 Compositores de repertorio vocal del Periodo Barroco	33
6.1.3 Música vocal del periodo Clásico	35
6.1.3.1 Características generales de la música vocal del periodo Clásico	35
6.1.3.2 Géneros vocales del periodo Clásico	36

6.1.3.3 Compositores de repertorio vocal del periodo Clásico	38
7. DISEÑO METODOLÓGICO	39
7.1 TIPO DE INVESTIGACION	39
7.2 ENFOQUE DE INVESTIGACION	39
7.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCION DE INFORMACION	39
7.4 ANALISIS DE LA INFORMACION	39
7.4.1 Análisis de entrevistas	39
7.4.2 Análisis musical	40
7.5. Matriz de Categorías	66
8. CONCLUSIONES	68
9. RECOMENDACIONES	69
BIBLIOGRAFÍA	70
ANEXOS	72

## LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Matriz de Categorías	66

## LISTA DE ANEXOS

Pág.

Anexo A. Formato entrevista estructurada  
73

Anexo B. Partitura Quia respexit. Formato para voz y piano y oboe  
75

Anexo C. Partitura Aria de Serpina. Formato para voz y piano  
79

Anexo D. Partitura Aria der Rossane. Formato para voz y piano y oboe  
84

Anexo E. Partitura Dueto Sull Aria. Formato para voz y piano  
89

Anexo F. Partitura Aria Deh vieni non tardar. Formato para voz y piano  
93

Anexo G. Partitura Aria de Pamina. Formato para voz y piano  
99

Anexo H. Partitura Exsultate Jubilate. Formato para voz y piano  
103

Anexo I. Partitura Obra Colombiana Como hace tiempo. Voz, Flauta, Tiple y Guitarra.  
111

Anexo J. Partitura Obra Colombiana Después que me olvide de ti. Voz, Flauta, Tiple y Guitarra.  
114

Anexo K. Partitura Obra Nariñense Dejame sentir. Voz, Flauta, Tiple y Guitarra.  
125

Anexo L. Partitura Obra Nariñense Como tú no hay dos. Voz, Flauta, Tiple y Guitarra.  
136

## INTRODUCCIÓN

La música vocal a través de la historia se ha constituido como una manifestación cultural significativa tanto desde la perspectiva del que hacer musical en sus múltiples posibilidades, así como también desde el papel receptivo de quienes escuchan y disfrutan de toda esa producción musical de diversos géneros, épocas y estilos.

Lo anterior, sumado a los aportes concretos de las escuelas de canto que han permitido desarrollar un lenguaje musical acorde con la elaboración técnica del instrumento vocal, son entre muchas más, algunas motivaciones para realizar esta investigación, la cual reúne elementos históricos y técnicos que es necesario conocer para interpretar repertorio vocal de los periodos Barroco y Clásico y Repertorio Nacional Colombiano en los cuales intervinieron un sinnúmero de compositores quienes dejaron a las nuevas generaciones legados insustituibles para su formación musical y más explícitamente para la formación de cantantes.

Esta investigación, es un recurso que posibilita un acercamiento al canto lírico, permite conocer sus particularidades y sobre todo incentiva el gusto por este género tanto en profesionales de la música como público en general.

## 1. TEMA

INTERPRETACIÓN DE REPERTORIO VOCAL PARA SOPRANO DE LOS PERIODOS BARROCO Y CLÁSICO Y REPERTORIO NACIONAL COLOMBIANO

## 2. TITULO

RECITAL INTERPRETATIVO DE MÚSICA VOCAL PARA SOPRANO DE LOS PERIODOS BARROCO Y CLÁSICO Y REPERTORIO NACIONAL COLOMBIANO

### 3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

#### 3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

En el departamento de Nariño, siendo este, cuna de artistas e intérpretes, existe un alto porcentaje de desconocimiento acerca de la importancia del estudio técnico del canto y a su vez, del repertorio vocal académico que existe para la formación y el fortalecimiento de este valioso e insustituible instrumento.

De la misma manera, no se han brindado los espacios suficientes para que el público en general, aprecie, escuche y conozca con mayor profundidad obras vocales que correspondan a los periodos Barroco y Clásico, épocas muy importantes para el desarrollo musical y sobre todo, escuela para cantantes de diferentes partes del mundo. No se han realizado investigaciones acerca de la interpretación de repertorio vocal de estos periodos y hay carencia de material bibliográfico.

De lo anterior, surge la necesidad de realizar una investigación que responda a las inquietudes que se originan frente a este tema.

Para tal fin, se recopilará material bibliográfico histórico musical el cual permitirá una fundamentación teórica y una mayor comprensión.

En consecuencia se proponen elementos técnicos e interpretativos del canto que reúnen las herramientas necesarias para realizar este tipo de repertorio de una manera lógica y adecuada, ayudando al cantante en el fortalecimiento integral de su instrumento.

#### 3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo interpretar adecuadamente repertorio de música vocal para soprano, de los periodos Barroco y Clásico?

#### 4. JUSTIFICACIÓN

Por medio de este documento se reunieron elementos acerca de la importancia del trabajo vocal mediante la interpretación de obras vocales del periodo Barroco y Clásico, los cuales dejaron un legado muy importante para la historia y en este caso para la formación y construcción del arte de la música.

A su vez constituye un referente que suministra información pertinente, respecto al montaje, técnica vocal e interpretación para abordar este tipo de repertorio, el cual aporta herramientas fundamentales para el enriquecimiento cultural y musical de los intérpretes y de quienes tienen la oportunidad de escucharlo.

Por tal razón, esta investigación “RECITAL DE CANTO DE LOS PERIODOS BARROCO Y CLASICO”, brinda a los cantantes, músicos y ciudadanía en general, un soporte teórico y a la vez, el espacio para escuchar música vocal y conocer herramientas acerca de cómo interpretar este tipo de obras, teniendo en cuenta sus particularidades y riqueza para la construcción de la voz humana.

Surgió del interés por reconocer el papel fundamental que realiza el estudio del canto en todos los músicos y artistas. Es por eso que los alcances de esta investigación, llegan más allá de la academia, rompen con los esquemas culturales que existen en nuestro medio y sobre todo invitan a apreciar y reconocer este tipo de música como fundamento de una cultura musical.

## 5. OBJETIVOS

### 5.1 OBJETIVO GENERAL

- Interpretar repertorio vocal para soprano correspondiente a los periodos Barroco y Clásico.

### 5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar los aspectos técnicos e interpretativos necesarios para realizar repertorio vocal de los periodos Barroco y Clásico
- Conocer los fundamentos históricos característicos de la música vocal de estos periodos.
- Realizar el análisis morfológico, armónico, melódico y rítmico del repertorio.
- Realizar el montaje del repertorio seleccionado teniendo en cuenta la técnica y correcta interpretación.
- Presentar el recital ante jurados y público.

## 6. MARCO DE REFERENCIA

### 6.1 MARCO TEÓRICO

6.1.1 El canto. El canto, es mucho más que “Arte de emitir correctamente la voz” (Gorina, 1994).

“El arte del canto nació con el hombre mismo, con su primera expresión vocal. En sus orígenes fue una forma más elevada del lenguaje, probablemente inspirada por el culto primitivo. Hay incluso quienes afirman que el canto existió antes del lenguaje hablado, así como existe en especies inferiores al hombre, por ejemplo las aves.

Para lograr una verdadera interpretación o recreación es necesario un perfecto dominio del instrumento vocal, lo que significa un trabajo técnico de muchos años, pero nunca sin aplicar cada avance a la literatura musical, al conocimiento profundo, teórico y práctico de los problemas estilísticos, las diferencias de fraseo, de articulación, incluso de emisión que eso conlleva”<sup>1</sup>.

6.1.1.1 El instrumento vocal (Descripción y funcionamiento). El instrumento vocal, se divide en tres partes:

- El aparato respiratorio, donde se almacena y circula el aire.
- El aparato de fonación, en el que el aire se transforma en sonido al pasar entre las cuerdas vocales.
- El aparato resonador, donde el aire, transformado en sonido se expande adquiriendo su calidad y su amplitud.

El aparato respiratorio está integrado por la nariz, la tráquea, los pulmones y el diafragma. El aire que penetra por la nariz (o por la boca), pasa por la tráquea, especie de tubo largo que se divide en dos a la entrada de los pulmones.

Los pulmones, masas esponjosas y esencialmente extensibles, constituyen un receptáculo de aire. Están contenidos en la caja torácica. Esta caja ósea está formada, de cada lado, por doce costillas fijadas todas por detrás en la columna vertebral. De estas costillas solo siete están fijas separadamente sobre el esternón.

En la inspiración, al hincharse los pulmones, las costillas se separan y la caja torácica se dilata. La elasticidad de la caja torácica está asegurada por los músculos intercostales, por los cartílagos que sirven para unir las costillas y, finalmente, por el diafragma, ancho músculo transversal que separa los órganos

---

<sup>1</sup> [www.cantolirico.com](http://www.cantolirico.com). Con acceso el 21-01-09

respiratorios de los digestivos. El diafragma desciende mediante la inspiración, para dar lugar a los pulmones.

El aparato de fonación, está constituido por la laringe y las cuerdas vocales. La laringe se halla a continuación de la tráquea, prolongándola hacia arriba, situada en el interior del cuello, da lugar a la protuberancia denominada manzana de Adán. Su forma es la de un embudo, cuya parte más estrecha, adaptada a la tráquea, es ocluida por las cuerdas cuando estas se tienden en la vibración.

La laringe es en efecto el asiento y la fuente de la voz. En ella se encuentran las cuerdas vocales (que no tienen de cuerdas más que el nombre, ya que son ligamentos fijados a la laringe o a lo largo de su borde interno, contrariamente a las cuerdas de un instrumento que están fijadas a él solo en sus extremos).

Se denomina glotis al espacio comprendido entre los dos bordes libres de los ligamentos-cuerdas vocales. La glotis se abre para la inspiración y se cierra para la fonación.

El sonido producido por la sola vibración de las cuerdas vocales es muy tenue. Para adquirir su brillo, su amplitud, su redondez, debe pasar por los resonadores, así como el sonido producido por una cuerda de violín debe resonar en la caja de madera del instrumento.

Los resonadores de la voz humana son muy numerosos y se podría incluso, sostener que el esqueleto entero toma parte en la resonancia vocal. Los resonadores más importantes se encuentran en los huesos de la cabeza y son: el paladar óseo, los senos (maxilares, esfenoidales, frontales), el cavum y la faringe.

En las notas graves, los huesos del pecho aportan también gran riqueza a la resonancia. La belleza de la voz, su timbre, su amplitud, depende mucho más de la calidad de los resonadores que de las cuerdas vocales mismas.

No es posible una correcta emisión del sonido si no se posee un perfecto control de la respiración. Por lo tanto, el estudio de la respiración es la base de la técnica vocal y sería imposible tratar de suprimirlo. Puede ser que no se experimente ninguna dificultad al respecto, que se inspire correctamente con toda naturalidad y que la expiración sea lo bastante prolongada como para no detener la frase musical o hablada. A pesar de esto, es indispensable conocer el mecanismo de la respiración controlada. En efecto, un malestar, el miedo al público o cualquier otra causa, podría privar momentáneamente de los recursos respiratorios que se creía poseer. Pero si la base de la técnica es sólida, se contará con la mayor seguridad en las circunstancias más adversas.

La observación empírica revela tres tipos de respiración:

- La respiración de la parte alta del tórax o pectoral.
- La respiración de la parte baja del abdomen. Esta respiración se expande sin que el pecho se use.
- Respiración total (parte superior del tórax y el abdomen). La respiración abdominal es dominante. Es la más higiénica y funcional y se encuentra en los niños y en los animales.

La respiración total es la más efectiva para la emisión de la voz hablada, mientras que para cantar es recomendable la abdominal.

Es bien sabido que las distintas escuelas de yoga, por ejemplo, exigen la práctica diaria de técnicas respiratorias, a fin de controlar y explotar las funciones biológicas de la respiración que se ha vuelto automática. De aquí la necesidad de una serie de ejercicios que revelen y hagan consciente al hombre del proceso respiratorio.

La tarea de los resonadores fisiológicos es amplificar el poder de conducción del sonido que se emite. Su función es comprimir la columna de aire en una parte especial del cuerpo en cuestión (la cabeza por ejemplo, si se utiliza el resonador superior). En realidad hay un número casi infinito de resonadores que dependen del control que se tenga sobre los propios instrumentos físicos. A continuación se mencionarán algunos de ellos:

- La parte superior o resonador de cabeza: Es el más empleado y aconsejable para la emisión cantada. Técnicamente funciona a través de la presión y el paso del aire a la parte frontal de la cabeza. Este resonador se advierte fácilmente colocándose una mano en la parte superior de la frente al emitir la “m”, y se debe sentir en ese lugar una vibración. Subjetivamente se puede sentir la columna de aire que pasa y se comprime hasta que finalmente golpea la parte superior de la cabeza. Cuando se usa este resonador hay que tener la sensación de que la boca está situada en este punto.
- El resonador de pecho: Funciona cuando se habla o canta en un registro bajo. Para verificar su efecto, colocar una mano en el pecho, esta debe vibrar. Para usarlo se debe emitir la voz como si la boca estuviera situada en el pecho.
- El resonador nasal: Funciona automáticamente cuando se pronuncia la consonante “n”.
- El resonador de laringe: Se utiliza en el teatro africano y en el oriental. El sonido que se produce recuerda al rugido de los animales salvajes también es característico de algunos cantantes negros de Jazz.
- El resonador occipital: Puede obtenerse hablando en un tono muy alto. Se proyecta el caudal de aire hacia el resonador superior y mientras se habla se va

aumentando paulatinamente el registro a fin de que el caudal de aire se dirija hacia el cogote. Durante el entrenamiento se debe buscar este resonador produciendo un sonido como de maullido en un tono muy alto. No se recomienda para cantar.

La posibilidad más fructífera se plantea cuando se utiliza todo el cuerpo, lo que se conoce como resonador total <sup>2</sup>.

El sonido llamado “Voz” en su aspecto fundamental viene, como ya se ha dicho, determinado por la vibración de las cuerdas vocales. Para que el efecto descrito tenga lugar, es necesaria la intervención de dos fuerzas contrarias:

- Una columna de aire impulsada.
- Una tensión muscular que se oponga a esta fuerza.

El aire impulsado proviene de los pulmones (fuelles) que durante la inspiración se llenan de aire. Mediante la acción del sistema muscular (presión de los músculos abdominales y el diafragma sobre la columna de aire) el aliento (aire) proveniente de los pulmones fluye a través de la tráquea y choca con las cuerdas vocales situadas en la laringe. En la inspiración las cuerdas vocales se tienden y se acercan suficientemente entre sí como para vibrar.

El aire transformado en sonido, se dirige a los resonadores donde adquiere su amplitud antes de ser expulsado. Este es el momento más importante de la ejecución vocal. El manejo de los resonadores junto al estudio de la respiración (captación, colocación y administración del aire inspirado) son las claves de la impostación de la voz.

“El equilibrio de la voz en los registros de la garganta y pecho y el paso fluido de un registro a otro son esenciales para producir una buena voz” <sup>3</sup>.

6.1.1.2 La técnica vocal. La voz, es un instrumento maravilloso y biológicamente evolucionado, tiene la capacidad de conmovier a través de su acto de fonación y brindar una variedad insólita de sonidos posiblemente intangibles e inmateriales que ni siquiera se pueden percibir tal como son, ya que el oído percibe simultáneamente un sonido interno y otro externo. “La voz es un instrumento sin igual que expresa los pensamientos y emociones de uno, más directamente que cualquier otro” <sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> DIAZ, CARLOS. Otorrinolaringología. Bogotá: Ateneo, 1971. p.25

<sup>3</sup> CHUN-TAO, STEPHEN. El tao de la voz. China: Gaia Ediciones, 1993. p. 23.

<sup>4</sup> Ibid., p. 15.

La voz no se puede tocar ni ver, solamente se puede escuchar y apreciar desde una percepción y particular perspectiva, es el instrumento más fascinante que existe, ya que es el mismo ser humano el instrumento y es manejado en función de las propias sensaciones internas.

Es por esto que la voz necesita un tratamiento especial y particular teniendo en cuenta las capacidades vocales de cada persona, de cada cantante y sobre todo teniendo en cuenta que es un instrumento que se puede dañar si es sometido a malas técnicas y trabajos forzados.

Si se recurre a la definición de un diccionario, se encontrará que por técnica se considera “el conjunto de procedimientos propios de un arte, ciencia u oficio, y la habilidad con la cual estos se utilizan”<sup>5</sup>. Por tanto, en un primer aproximamiento, se podría decir que la técnica vocal es el conjunto de procedimientos que en relación con la manera de utilizar el aparato fonador humano, es necesario aprender a conocer y usar con habilidad para poder llegar al más óptimo aprovechamiento y desarrollo de las capacidades en este campo.

Una correcta técnica vocal, permite desechar totalmente prácticas insensatas. Para un cantante es indispensable conocer su instrumento de trabajo, puesto que, a diferencia de otros instrumentistas, no pueden remplazar la voz en el caso de que esta se deteriore a fuerza de golpearla o maltratarla por falta de un dominio de la técnica básica para su correcto empleo.

Pero el empleo de la voz es algo que forma parte de la cotidianidad, pues es el vehículo insustituible de la comunicación interpersonal, y está por tanto presente en todas y cada una de las actividades. Es por ello que en sentido amplio, la técnica vocal puede brindar conocimientos básicos sobre el mecanismo de producción de la voz y los órganos que intervienen durante dicha producción, a la vez que suministra pautas de “tratamiento” y “mantenimiento” que bien pueden servir para la voz hablada como para empezar a conocer los fundamentos de la técnica vocal aplicados a la música, cuyo exponente más conocido y difundido (la técnica de canto italiana), desembocó en las grandes escuelas del Bel canto operático, que normalmente se contemplan con una admiración lejana, mezcla de respeto e ignorancia como algo que definitivamente está reservado a una elite de voces privilegiadas y escasas. Lógicamente, en estas grandes voces además de un completo conocimiento y dominio técnico, se aúnan calidades físicas y musicales (oído, afinación, rítmica, expresividad, intuición, capacidad improvisativa entre otras) que dan como resultado los grandes intérpretes del género.

---

<sup>5</sup> VARIOS. Nuevo diccionario ilustrado Sopena. Barcelona: Ramon Sopena, 1984. p.941.

Moralmente, como todas las artes, el canto educa, afina, libera, da fuerza y coraje para sobrellevar las dificultades de la vida. En medio de las preocupaciones cotidianas, una ventana abierta hacia lo ideal. El canto origina una plenitud física y moral que da a la vida todo su valor espiritual.

6.1.1.3 Características de interpretación del repertorio vocal del periodo Barroco. Dentro de los varios estilos de canto, se encuentra el canto barroco, que tiene características muy específicas. En una explicación sencilla, se trata de un canto llano, o sea, que se canta sin vibrato en la voz, y esto ayuda a realizar con mayor facilidad muchos tipos de adornos, como son: trinos, glosas, escalatas, bordados, trémolos, etcétera. El género hoy llamado barroco se caracteriza estéticamente por la preeminencia de lo emocional sobre lo racional.

A diferencia de otras interpretaciones, basadas en grandes frases, grandes dinámicas, en la música vocal barroca se puede hacer un verdadero trabajo de artesanía analizando la articulación y la dinámica, compás por compás llegando a casi nota por nota. Un intérprete barroco, en lugar de utilizar un gran crescendo para interpretar un pasaje, utiliza recursos más sutiles como la llamada 'messa di voce' o 'son enflé'(sonido hinchado) que se aplicaba a una sola nota, normalmente un poco larga, casi siempre al final de las frases y que consistía en empezarla suave, crecerla y volverla a disminuir.

La mayor permisividad estética lleva a que la interpretación musical tienda a enriquecer las partes mediante una profusión de ornamentos y recursos expresivos. Una característica importante fue que los detalles del arte en el Barroco no se aplicaron a la música. Se buscó en un principio desechar las complicadas líneas melódicas de la polifonía renacentista dando de esta manera más fortaleza y protagonismo al texto, pues la música giraba en torno a una sola melodía bien formada y acompañada por acordes, para que fuera "entendible" el texto. Esto fue debido en gran parte a la corriente humanista.

Tienen gran importancia la teoría de los afectos, que considera a la música como creadora de emociones, y la retórica, que transfiere conceptos de la oratoria tradicional a la composición del discurso musical del Barroco. Es un canto, en el que el volumen es medio, la razón de ello, es que de esa forma se pueden entender todas las palabras y no queda sobrepasada por los instrumentos que sirven de acompañamiento. Además hay que tener en cuenta que este tipo de música, se cantaba en lugares cerrados y pequeños o en el hogar.

También es un estilo donde se gesticula mucho, si es alegre, se sonríe, si es triste, se toma una postura que lo indique, en fin, todo lo que ayude a demostrar el sentimiento que se quiera transmitir, y todo esto, junto con los adornos, complementan la belleza de esta música.

Para este periodo las voces se dividen en:

- Soprano primera: Normalmente la más importante y que podía estar como solista.
- Contralto, o soprano segunda: De una voz más grave que la primera.
- Contratenor: línea cantada normalmente por un hombre, de sonido agudo y aterciopelado.
- Tenor.
- Bajo o barítono.

La diferencia básica con el canto operístico, es que en el Barroco, todo sentimiento y transmisión del contenido de la canción, se hacía mediante adornos y gesticulaciones, con una voz llana de volumen medio; y en el operístico, el volumen es más alto, la voz tiene vibrato y se actúa <sup>6</sup>.

Para la interpretación de este tipo de repertorio se tienen en cuenta los siguientes términos con su específica funcionalidad:

- *Cromatismo*: Establece en el canto, diferencias entre tonos con sostenidos y bemoles. Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa (1560-1613) con su escritura y su expresividad cromática introduce en sus cantos variaciones cromáticas para lograr efectos admirables y completamente novedosos.
- *Expresividad*: A principios del Barroco se promulgó que en el canto, la palabra debía ser entendida completamente, era lo importante, la música sólo era un acompañamiento que por medios sutiles que afectaban el ritmo, la armonía y la distribución de las voces, destacaba y valoraba las palabras y la intención del texto, la melodía era elaborada por grados conjuntos y escalas. Es con los aportes de Andrea Gabrieli (1510-1586), Luca Marenzio (1553-1599) y Claudio Monteverdi (1567-1643) que se rescata la claridad del texto y el arte del acompañamiento se enriquece. Con ellos, con la fuerza de su aliento, su temperamento y sus armonías modernas, la orquesta cobra importancia y los acordes consonantes y disonantes se convierten en auxiliares de la melodía, que se desarrolla con sus cálidos colores y una expresividad nunca antes vista.
- *Bajo cifrado y bajo continuo*: Estos términos, que en la práctica coinciden a menudo, consisten en fijar la nota del bajo e indicar con números el intervalo en que deben sonar o cantar las otras voces. Muchas veces se escribe la melodía y se le agrega el bajo cifrado (a esto se le llamó bajo continuo), dejando a las voces intermedias la libertad para moverse dentro de la armonía así señalada.

---

<sup>6</sup> [www.lauderiasymas.blogspot.com](http://www.lauderiasymas.blogspot.com). Con acceso el 15-08-08

- *Barra de compás*: Aunque la barra de compás aparece por primera vez en la pieza "Musica Instrumentalis" de Alexander Agricola en 1529 y después Sebald Heyden la menciona en 1536, con el nombre de "Tactus" en su libro "De Arte Canendi" (El arte del canto), como medida del tiempo que señala el conductor (el director), la medida del tiempo de manera uniforme en las piezas musicales es un aporte importantísimo del periodo Barroco.
- *Policoralidad*: Andrea Gabrieli(1510-1586), organista de la catedral de San Marcos en Venecia, siguiendo principios ya establecidos por su maestro Willaert y basándose en que esa iglesia tiene coros a ambos lados de la nave central, dividió el coro en dos partes y alternó el canto en uno y otro, como si estuviesen dialogando. Para eso compuso música para dos coros y posteriormente para varios coros simultáneos. La orquesta también la dividió y la amplió, logrando una sonoridad inigualable, así pasó a ser de los primeros compositores para orquesta grande. El estilo policoral veneciano fue continuado por la escuela romana con un aspecto algo diferente, más íntimamente relacionado con la nueva arquitectura barroca, de efectos magníficos, brillantes y pomposos
- *Intensidad*: Fue también Andrea Gabrieli uno de los primeros en dar indicaciones de matices en las partituras, determinando así la intensidad del sonido y dando origen a los términos piano y forte. Esto se pone de manifiesto en su sonata "Piano e Forte". Con Johann Stamitz (1717-1757) se consolida en toda Europa el principio de *crescendo-diminuendo* en sus "Concerts Spirituels" presentados en París en 1751<sup>7</sup>.

Otra de las características del Barroco es la exageración de la realidad mediante la dramatización.

6.1.1.4 Características de interpretación del repertorio vocal del periodo Clásico. Se busca una música delicada, muy brillante, alegre y plástica. Para ello la melodía toma una importancia enorme y se convierte en el elemento básico de esta música, la melodía es el alma de la música clásica. Para encontrar estas melodías se va a recurrir a la música popular, música folklórica.

Estas melodías se construyen de tal forma que reflejan esa perfección, con frases de ocho compases (divididas en dos períodos de cuatro y cuatro) de dieciséis (ocho mas ocho) o de seis (tres mas tres). Es decir se crean unas melodías enormemente regulares.

Se pierde el ritmo mecánico del Barroco, en favor de ritmos más naturales y variados proviniendo muchas veces precisamente de la melodía.

---

<sup>7</sup> [www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.html](http://www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.html). Con acceso el 9-09-08

Se buscan tonalidades fáciles y simples, con preferencia de los tonos mayores sobre los menores, éstos sólo se usan cuando la música quiere llegar a fuertes esferas de la expresión; esta es una de las razones por lo que la música clásica aparece como algo alegre, brillante y claro.

El clasicismo se expresa sobre todo a través de la forma Sonata y la Sinfonía y secundariamente con otras formas de carácter popular como la Serenata, la Casación y el Divertimento las cuales son formas instrumentales para formato de orquesta de cuerdas.

La música clásica tendrá como ideal el crear algo puramente bello, es decir, una música que no sirva a ninguna finalidad fuera de sí misma, por ello que no intente servir, representar, imitar, que sea un arte que se sostenga por sí mismo, sin propósitos concretos. La norma del Clasicismo es construir una música lo más simple posible y por ello simboliza al hombre como ser armónico y sin problemas.<sup>8</sup>

#### 6.1.2 Música vocal del periodo Barroco.

6.1.2.1 Características generales de la música vocal del Barroco. La música del periodo Barroco es el género musical relacionado con una época cultural europea, que abarca desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII (aproximadamente en 1600) hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750).

Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental y la más influyente. Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y el monumental desarrollo de la armonía tonal, que la diferencia profundamente de los anteriores géneros modales.

El término *barroco* se tomó de la arquitectura (donde significa algo «retorcido», una construcción «pesada, elaborada, envuelta». En el siglo XVIII se usó peyorativamente para describir las características del género musical del siglo anterior, que se consideraba «tosco, extraño, áspero y anticuado».

A diferencia de épocas anteriores, la *música sacra* y la *música profana* conviven armoniosamente, formando parte de la profesión musical.

*Barroco temprano:* (1580-1630)

---

<sup>8</sup> [www.mflor.mx/materias/temas/clasica2/clasica2.htm](http://www.mflor.mx/materias/temas/clasica2/clasica2.htm). Con acceso el 14-09-08

El Barroco temprano se caracteriza por los intentos de la Camerata Fiorentina (grupo de humanistas, músicos, poetas e intelectuales de Florencia a fines del Renacimiento que estaban unidos bajo el patrocinio del conde Giovanni de' Bardi para discutir y guiar las tendencias en las artes, especialmente en la música y el drama)<sup>9</sup> de hacer de la música un auxiliar emotivo del texto, buscaron evitar que por la polifonía se atendiera a la parte musical y se descuidara lo que se estaba diciendo, por eso fueron partícipes de la monodia (composición musical para una sola voz) acompañada, tratando que con la música se le diera efectos emotivos al discurso.

Por otra parte, el género dramático en la música comenzó su desarrollo, se abandonaron los antiguos modos y se impuso el sistema tonal con los tonos mayores y menores. Con base en la danza y en las oberturas de las obras teatrales, se desarrollaron las formas instrumentales del *ricercare*, la *canzona*, la *sonata* y la *toccat*a y en la música cantada apareció la diferenciación entre *aria*, *airoso* y *recitativo*. Con todo esto las orquestas empezaron a interpretar su música en grandes espacios y al aire libre, con lo que crecieron en tamaño y sonoridad. Lo mismo ocurrió con los coros, que tuvieron que adaptarse a los espacios grandes, diferentes a los salones donde se acostumbraba a presentarse y aumentaron su número (policoralidad) y la cantidad de sus integrantes (coros de muchas personas).

#### *Barroco medio: (1630-1680)*

La ópera, iniciada por la Camerata Fiorentina para rescatar la antigua tragedia griega, resulta en una forma absolutamente novedosa que cobra auge en toda Europa. Después de Florencia, fue en Venecia donde primero se notó esta expansión, luego vinieron otras ciudades y otros países, en Venecia se inaugura el primer teatro destinado a la presentación de óperas (San Cassiano, 1637) y rápidamente es seguido por numerosos teatros más en la misma Venecia, en Roma, Milano y Nápoles, donde llegan a tener más de diez cada una de estas ciudades. Lo que antes se consideraba un arte de elite, propio de los salones y las cortes, se hace alcanzable por las grandes masas populares. Pero esto hace que el nivel artístico se sacrifique en función de la difusión popular. A partir de ese momento la historia de la ópera se bifurca, por un lado se interpreta la ópera como drama de hondo sentido moral y subordinando la música a un desarrollo lógico de la acción, muy propio de los principios establecidos en el Barroco; y por el otro, el goce sensual de melodías y voces en un fantástico desarrollo del Bel canto en búsqueda del lucimiento virtuoso y en detrimento del sentido dramático.

También en este período se crea la ópera bufa. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) estrena en Nápoles "La Serva Padrona", llevando el género literario

---

<sup>9</sup> [es.wikipedia.org/wiki/](http://es.wikipedia.org/wiki/). Con acceso el 10-10-09

de la comedia a la música, es decir separando la ópera en dos diferentes géneros, como ocurre en la literatura: la tragedia y la comedia. Muy pronto se difunde este nuevo género por toda Europa, en especial en Francia donde con base a ella surge la *opera comique*, de carácter algo dramático pero muy relacionada con la comedia y que contrasta enormemente con lo que hasta el momento estaba en boga, que en lo sucesivo se le llamará ópera seria.

#### *Barroco tardío: (1680-1730)*

En este período se consolidan los dos modos mayor y menor que van a regir la música occidental hasta la aparición del atonalismo (música sin tonalidad que rompe con todo el sistema jerárquico de las funciones armónicas) en el siglo XX. La supremacía en la ópera seria pasa de Italia a Alemania e Inglaterra mientras que en Nápoles y en Francia triunfa la ópera bufa. En toda Europa se consolida el *concerto grosso* y el *concerto solista*, así como también sus equivalentes en la sonata: el *ensamble* y el *solo*. El oratorio y la cantata continúan su ascenso dentro de la música de iglesia <sup>10</sup>.

#### 6.1.2.2 Géneros vocales del periodo Barroco

##### Ópera:

La ópera nació en Italia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Entre sus precedentes estaban los madrigales italianos de la época, a cuyas escenas con diálogos, pero sin acción teatral, se pondría música. Otros antecedentes eran los melodramas, ballets, intermedios y otros espectáculos galantes y de salón propios del renacimiento. La ópera se desarrolló gracias a un grupo de músicos y estudiosos conocidos como la Camerata Fiorentina o di Bardi. La Camerata tenía dos objetivos: revivir el estilo musical del drama de la antigua Grecia y desarrollar una vía distinta al estilo sobrecargado del contrapunto propio de la música renacentista tardía. En especial, deseaban que los compositores prestaran más atención a los textos en los que basaban sus obras, adaptándolos de una manera sencilla para que la música pudiese reflejar en cada frase el significado del texto y no fuera opacado por el excesivo cargamento contrapuntístico. Estas características probablemente no eran comunes en la antigua música griega, pero la Camerata no disponía de una información detallada y suficiente sobre ese periodo musical (ni se dispone de ella hoy día).

La Camerata desarrolló un estilo de monodia denominado recitativo, cuyos contornos melódicos imitan las inflexiones y el ritmo natural del habla. La melodía era acompañada por el bajo continuo – interpretado, por ejemplo, en el clavicémbalo – y la apoyaba un instrumento melódico bajo. Dos de los miembros de la Camerata, Giulio Caccini (1550-1618) y Jacopo Peri (1561-1633), llegaron a

---

<sup>10</sup> [www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.htm](http://www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.htm). Con acceso el 2-10-08

la conclusión de que la monodia se podía utilizar para los monólogos y diálogos de un drama escenificado. La ópera se difundió rápidamente por toda Italia. El principal centro a mediados y finales del siglo XVII fue Venecia, seguido de Roma, donde por primera vez se hacía una clara diferenciación entre los estilos cantantes del aria (usados para reflejar las emociones) y el recitativo (que proviene de la monodia y se utiliza para presentar información y diálogos).

Durante el siglo XVIII, la ópera italiana (especialmente de los tipos napolitano y veneciano) tuvo gran difusión por toda Europa, exceptuando a Francia debido a la creciente aceptación del movimiento operístico y por ende, de representaciones de obras italianas, además, por el hecho de que autores no italianos escribieran sobre libretos italianos.

A finales del siglo XVII, Alessandro Scarlatti (1660-1725) desarrolló un nuevo tipo de ópera en Nápoles. El público de esta ciudad prefería la canción solista y los compositores comenzaron a establecer diferentes tipologías. Desarrollaron dos formas de recitativo: el recitativo secco, acompañado sólo por el bajo continuo, y el recitativo accompagnato, para las situaciones de tensión con acompañamiento orquestal. También inventaron el arioso, un estilo que combinaba unos contornos melódicos similares a los del aria con los ritmos conversacionales del recitativo.

A comienzos del siglo XVIII, el estilo napolitano, con su preferencia por la música melodiosa y entretenida, logró imponerse en la mayor parte de Europa. El único país donde no se produjo ese cambio fue Francia. Allí Jean Baptiste Lully (1632-1687), compositor nacido italiano, fundó una escuela francesa de ópera. El mecenas de Lully era Luis XIV, Rey de Francia. De ese modo, la pompa y el esplendor de la corte francesa hallaron su eco en los coros masivos y lentos, y en los episodios instrumentales de las óperas de Lully. En las obras francesas de este compositor, el ballet era más importante que en las óperas italianas. Sus textos, o libretos, se basaban en tragedias clásicas francesas, mientras que sus líneas melódicas seguían las inflexiones y los ritmos distintivos del lenguaje francés. Otra de las contribuciones de Lully fue el establecimiento del primer tipo estandarizado de obertura, llamada obertura francesa.

Generalmente, el estilo operístico italiano concebía este tipo de obras en tres actos, a través de los cuales se desarrollaba un drama o una comedia empleando técnicas vocales e instrumentales que procuraban el derroche de habilidad en los intérpretes y ejecutantes. Todo este espectáculo se representaba en el contexto de una fastuosa puesta en escena.

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII el estilo alemán de ópera se consideraba inferior al estilo italiano. El centro operístico más importante de Alemania era Hamburgo, donde se inauguró un teatro de ópera en 1678. Reinhard Keiser (1674-1739) compuso más de 100 obras allí. Después de la muerte de

Keiser, los compositores y cantantes italianos dominaron todos los teatros de ópera de Alemania.

La ópera italiana también era muy popular en Inglaterra. A pesar de ello, se solían interpretar con frecuencia dos óperas escritas por compositores ingleses, *Venus y Adonis* (c. 1684), de John Blow (1649-1708), y *Dido y Eneas* (1689) de Henry Purcell (1659-1695). Estas obras mostraban una estrecha relación con el espectáculo galante inglés para la escena, la mascarada, e incorporaban elementos franceses e italianos, como las partes instrumentales de Lully y los recitativos y arias de los italianos <sup>11</sup>.

Aria:

Un aria es una pieza musical para ser cantada por una voz solista, habitualmente con acompañamiento orquestal y como parte de una ópera. Antiguamente, era cualquier melodía expresiva frecuentemente, aunque no siempre, ejecutada por un cantante. En todo caso, es una composición teatral o musical de finales del Renacimiento compuesta para ser ejecutada por un solo intérprete. La palabra significa *aire* en italiano; su plural en español es *arias* (*arie* en italiano).

Durante el siglo XVII, en la época de la ópera barroca, el aria se escribía en forma ternaria (A-B-A), al cual se le conocía como *aria da capo* (*aria desde el principio*) debido a la repetición de la primera parte al final del aria. El aria luego "invadió" el repertorio operístico con sus tantas variantes (*Aria cantabile*, *Aria agitata*, *Aria di bravura*, entre otras). A mediados del siglo XIX, las óperas se convirtieron en una secuencia de arias, reduciendo el espacio disponible para los recitativos <sup>12</sup>.

En el caso de Handel sus óperas son principalmente del tipo italiano napolitano y solía escribir algunas arias acompañadas por las cuerdas o por otro grupo de instrumentos y otras acompañadas únicamente por el bajo continuo y un instrumento solista concertante con la voz. Estas arias son de varios tipos: cantabile, di portamento, di mezzo carattere, parlante, di bravura, entre otros.

Las arias del tipo operístico napolitano empleado por Haendel están casi siempre escritas sobre el esquema da capo, esto es en la forma A, A', A, siendo la segunda parte una especie de extensión de la primera. Asimismo, estas arias empezaban con una introducción llevada a cabo por el instrumento y que es repetida al final como conclusión, con el fin de mantener la simetría de la pieza.

Händel por su parte usará mucho ese esquema, aunque implementará variantes e incluso escribirá algunas arias en forma de Lied estrófico que había aprendido de los músicos de Hamburgo y que fue el prototipo de la cavatina.

---

<sup>11</sup> [www.es.wikipedia.org/wiki/Ópera](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Ópera). Con acceso el 2-10-08

<sup>12</sup> [www.es.wikipedia.org/wiki/Aria](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Aria). Con acceso el 16-07-08

El lied estrófico se da cuando a cada estrofa del poema corresponde la misma melodía y acompañamiento. Este esquema puede ampliarse, o tomar la forma ABA (entendiendo B como sección de contraste o bien de desarrollo).<sup>13</sup>

Cantata:

“La otra forma vocal e instrumental barroca por excelencia es la cantata, cuyos orígenes se remontan a principios del siglo XVII. Las colecciones primigenias pertenecen a Alessandro Grandi y Domenico Crivellati (Cantate Diversi, 1628), aunque algunas fueron escritas ya alrededor de 1619 por Carissimi (1605-1674). Nacida como prolongación del madrigal, su inicial carácter profano fue compartido luego por la cantata sacra, en la cual resultó fundamental la aportación de Alessandro Scarlatti. Su expansión por Alemania resultó notabilísima, sobre todo gracias a Dietrich Buxtehude (c. 1637 -1707), Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann (1681-1767), autores cuya producción, especialmente la de Bach, constituye una de las cimas de este arte vocal”<sup>14</sup>.

Las cantatas son composiciones vocales con acompañamiento instrumental. La cantata tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio. El tipo más antiguo de cantata, conocido como cantata da camera, fue compuesto para voz solista sobre un texto profano. Contenía varias secciones en formas vocales contrapuestas, como son los recitativos y las arias. Hacia finales del siglo XVII, la cantata da camera se convirtió en una composición para dos o tres voces. Compuesta especialmente para las iglesias, esta forma se conocía como cantata da chiesa (cantata de Iglesia). En Alemania, durante este periodo, la cantata da chiesa, evolucionó hacia una forma mucho más elaborada que su modelo italiano. El texto puede ser sagrado, en cuyo caso la cantata se parece a un oratorio, o bien profana, en cuyo caso se parece a una ópera. En su forma sacra, difiere de un oratorio (como los de Händel) por ser considerablemente más corta y menos elaborada tanto en las líneas vocales como en el acompañamiento. En su forma profana difiere de la ópera por ser cantada sin escenario ni vestuario y por la falta de una acción en escena.

En general se componen de una serie de arias escritas para una o dos voces solistas y bajo continuo, a veces un instrumento concertante y sin coros unidas por recitativos.

Oratorio:

El Oratorio (del lat. oratorium = casa de oración, del lat. orare = orar) es una forma de la música clásica europea, que consiste comúnmente de coros, arias y recitativos. El oratorio es presentado por solistas, coro y orquesta. Comúnmente,

---

<sup>13</sup> [www.filomusica.com/filo27/elirapa.html](http://www.filomusica.com/filo27/elirapa.html). Con acceso el 11-10-09

<sup>14</sup> VARIOS, El mundo de la música. Barcelona: Océano, 2002. p.45

el oratorio tiene una trama derivada de la religión cristiana, pero desde el siglo XIX, también se han escrito oratorios de contenido no religioso. La trama de un oratorio comúnmente consiste en partes que describen las acciones de la trama y partes que comentan lo ocurrido.

Los comienzos de la forma se encuentran en contemplaciones religiosas, pero no litúrgicas. A diferencia del castellano, en otros idiomas hay términos diferentes para el oratorio musical y el oratorio como casa de oración. Esta se denomina en inglés "*oratory*", en francés "*oratoire*", mientras que la forma musical se denomina "oratorio" en ambos idiomas. A diferencia de la ópera, el oratorio es presentado en forma de concierto sin representación escénica. De ese modo, la trama es sólo representada por los textos y la música. El oratorio comúnmente se presenta en una iglesia<sup>15</sup>.

### 6.1.2.3 Compositores de repertorio vocal del periodo Barroco

Barroco temprano:

En Italia: *Jacopo Peri (1561-1633)* y *Giulio Caccini(1550-1680)*: Dos importantes miembros de la Camerata Fiorentina. Caccini fue también teórico e introdujo el bajo cifrado. Jacopo Peri presentó en 1597 la primera ópera "Dafne" con libreto del poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621) y basada en los cuentos de la "*Metamorfosis*" de Ovidio y en el 1600 Peri y Caccini presentaron "Euridice" con libreto también de Rinuccini y basada en el mito griego de Orfeo y Euridice, es la primera ópera que se conserva, ya que "Dafne" se encuentra perdida. Compusieron siempre en el estilo monódico acompañado y sus óperas fueron basadas en el recitativo.

*Claudio Monteverdi (1567-1643)*: Sobresaliente compositor de madrigales y de óperas. Domina por igual el viejo estilo polifónico y la nueva corriente de monodia acompañada, por eso se considera el puente entre los dos estilos. Fue un verdadero revolucionario tanto en el trato de las voces como en la instrumentación orquestal. En 1607 estrenó su ópera "Orfeo", sobre el mismo mito griego de "Euridice" y con libreto de Alessandro Strigo. Aquí reúne en forma muy equilibrada todos los elementos de la ópera: música, lirismo, drama, actuación, danza, movimiento escénico, vestuario, decorados, iluminación y efectos teatrales; introduce la orquesta con clave, cuerdas y vientos y asocia algunos personajes con instrumentos específicos, alternando pasajes recitativos, en los cuales avanza la acción, con arias, donde predomina lo dramático.

En Alemania: *Personajes representativos de este país: Hans Leo Hassler (1564-1612), Johann Herman Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654).*

---

<sup>15</sup> [www.es.wikipedia.org/wiki/Oratorio](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Oratorio). Con acceso el 22-07-08

En Inglaterra: *Willian Byrd* (1543-1623), *John Dowland* (1562-1626), *John Bull* (1563-1628,) *Orlando Gibbons* (1583-1625)

Barroco medio:

En Italia: *Bartolomé Cristófori* (1655-1731), *Giacomo Carissimi* (1605-1674).

*Francesco Cavalli* (1602-1676): Entre sus óperas se pueden mencionar "Didone", "Egisto", "Xerse y Ercule amati", "Giasone" y "Coriolano". También compuso música religiosa, entre otras, su famosa misa de Requiem.

*Luigi Rossi* (1598-1653), *Giovanni Battista Vitali* (1644-1692) y *Tommaso Antonio Vitali* (1665-1747).

En Alemania: *Henrich Schütz* (1585-1672), *Johann Jakob Froberger* (1616-1667), *Dietrich Buxtehude* (1637-1707).

En Francia: La ópera se desarrolla bajo el reinado de Luis XIV, el Rey Sol, quien contó con el florentino Jean-Baptiste Lully para crear el movimiento operístico francés.

*Robert Cambert* (1628-1677): Fundador de la ópera de París y compositor de las primeras obras de este género ""Pomone" y "Penas y Placeres del Amor", en idioma francés y en las cuales fija la "ouverture" con orden de movimientos contrario al de la "sinfonia dinanzi il drama" de los italianos, o sea, fija el orden lento-rápido-lento. *Jean-Baptiste Lully* (1632-1687).

Barroco tardío:

En Italia: *Alessandro Scarlatti* (1660-1725): A este compositor se debe el surgimiento de la escuela napolitana y la institución de la obertura italiana con su esquema rápido-lento-rápido. Dejó 115 óperas, 200 misas, 660 *cantatas* y 20 *oratorios*.

*Domenico Scarlatti* (1685-1757), *Arcangelo Corelli* (1653-1713), *Antonio Vivaldi* ((1678-1741), entre otros.

En Francia: *François Couperin* (1668-1733), *Jean-Philippe Rameau* (1683-1764).

En Inglaterra: *Henry Purcel* (1658 ó 59-1695): Fue el creador nacido en Inglaterra más importante durante siglos. Su ópera "Dido y Eneas" es el aporte más notable de Inglaterra a la temprana ópera.

*En Alemania:* *Georg Philipp Telemann* (1681-1767) *Johann Sebastian Bach* (1685-1750): Es reconocido universalmente como el más grande de los compositores del Barroco y uno de los más grandes de todos los tiempos. *Georg Friedrich Haendel* (1685- 1759)

### 6.1.3 Música vocal del periodo Clásico.

6.1.3.1 Características generales de la música vocal del periodo Clásico. El clasicismo musical comienza aproximadamente en 1750 (muerte de J. S. Bach) y termina alrededor de 1820. La música clásica propiamente dicha coincide con la época llamada clasicismo, que en otras artes se trató del redescubrimiento y copia de los clásicos del arte greco romano, que era considerado tradicional o ideal. En la música no existió un clasicismo original, ya que no había quedado escrita ninguna música de la época griega o romana. La música del clasicismo evoluciona hacia una música extremadamente equilibrada entre armonía y melodía. Sus principales exponentes son Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) y Beethoven (1770-1827) quien supone un giro en la evolución de la música tonal, yendo cada vez más lejos del llamado centro tonal. Es en este punto cuando empieza la época romántica en la historia de la música.

A pesar de las reformas, la ópera seria como género barroco se extingue.

El recitativo, muy importante en el libreto, es compuesto de modo superficial, incluso a veces improvisado en el escenario. Las arias son las joyas musicales de la ópera, ponen fin a las escenas y a menudo sale del escenario el cantante. El desarrollo dramático es secundario. Al final de la ópera hay un coro o un concertante de solistas, al comienzo la sinfonía de ópera napolitana. Los temas son recogidos de la vida diaria, desde lo cómico hasta lo sentimental y conmovedor.

En el Clasicismo la melodía es el elemento musical de mayor importancia, suele ser equilibrada y presentar pocos adornos, con acompañamientos claros basados en el "Proceso Cadencial Básico" que ha permitido componer música hasta comienzos del siglo XX.

En el Clasicismo el discurso se basa en frases musicales normalmente de ocho compases divisibles a su vez en dos semifrases de cuatro compases claramente simétricas y tratando de no sorprender al espectador <sup>16</sup>.

La ópera bufa es el equivalente cómico de la ópera seria y, como ésta, procede de la escuela napolitana. Se representa sola en un programa y su carácter es burgués y alegre. Si la ópera seria predomina hacia 1720-1780, la ópera bufa se configura a partir de mediados del siglo.

La Música Sacra Católica refleja como ningún otro género, por encima de la fe cristiana, la visión optimista de la época. Esto amplía el horizonte del compositor de música sacra y su estilo. Las misas de Mozart no se diferencian de sus óperas

---

<sup>16</sup> [www.recursos.cnice.mec.es/musica/unidades/bachillerato/bach](http://www.recursos.cnice.mec.es/musica/unidades/bachillerato/bach). Con acceso el 27-01-09

en el aspecto musical; el Benedictus de la Misa de Mariazell de Haydn (1752) procede incluso de un aria de su ópera bufa.

Este procedimiento denominado parodia (como Bach) responde a la tradición de la música sacra y, al mismo tiempo, al inquebrantable gozo de vivir del periodo clásico. El hombre está lleno de ideales, su existencia y el mundo son estimulados por una armonía religiosa.

El Coral Gregoriano homofónico (textura musical donde dos o más partes musicales se mueven simultáneamente desde el punto de vista armónico, y cuya relación forma acordes) no desempeña un gran papel en el periodo Clásico. A veces se intentó incluirlo en la música polifónica, con lo que resultaba un efecto anacrónico.

Misa La misa es el género principal de la música sacra polifónica.

Hay dos tipos:

- Missa brevis: Para el domingo ordinario, con todas las partes o sólo con Kyrie y Gloria, rara vez con Credo.
- Missa Solemnis: Para ocasiones determinadas, siempre con todas las partes.

#### 6.1.3.2 Géneros vocales del periodo Clásico.

La Cantata:

“Obra cantada, normalmente coral y dotada de acompañamiento instrumental. Puede ser religiosa o profana, con solista o sin ellos”<sup>17</sup>

Entre los compositores italianos que escribieron estas obras se incluyen Giulio Caccini, Claudio Monteverdi y Jacopo Peri. Sus máximos exponentes italianos fueron Giacomo Carissimi verdadero creador del oratorio, y Alessandro Scarlatti. En Alemania, durante este periodo, la cantata da chiesa, en manos de Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann, Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach y otros compositores, evolucionó hacia una forma mucho más elaborada que su modelo italiano. Bach hizo de la cantata de Iglesia el centro de su producción vocal, si bien también compuso cantatas profanas como la célebre Cantata del café, nunca compuso ópera.

La Ópera:

Drama en el cual se canta todo o parte del diálogo y que contiene oberturas, interludios y acompañamientos instrumentales. Existen varios géneros teatrales estrechamente relacionados con la ópera, como el musical y la opereta.

---

<sup>17</sup> VALLS, MANUEL. Diccionario de la música. Madrid: Alianza, 1994.p. 23

Varios compositores intentaron, a mediados del siglo XVIII, cambiar las prácticas operísticas. Introdujeron formas distintas del da capo en las arias y fomentaron la música coral e instrumental.

El compositor más importante de esta época fue el alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Uno de los factores que contribuyeron a la reforma de las prácticas operísticas durante el siglo XVIII fue el crecimiento de la ópera cómica, que recibía varios nombres. En Inglaterra se llamaba ballad opera, en Francia ópera comique, en Alemania Singspiel y en Italia opera buffa. Todas estas variaciones tenían un estilo más ligero que la ópera seria italiana. Algunos diálogos se recitaban en lugar de cantarse y los argumentos solían tratarse de gentes y lugares comunes, en lugar de personajes mitológicos. Estas características pueden verse claramente en la obra del primer maestro italiano de la ópera cómica, Giovanni Battista Pergolesi. Dado que las óperas cómicas ponían más énfasis en la naturalidad que en el talento escénico, ofrecieron la oportunidad a los compositores de óperas serias de dar más realismo a sus composiciones.

El músico que transformó la opera buffa italiana en un arte serio fue Wolfgang Amadeus Mozart, quien escribió su primera ópera, La finta semplice (1768) a los 12 años. Sus tres obras maestras en lengua italiana, Las bodas de Fígaro (1786), Don Giovanni (1787) y Così fan tutte (1790), muestran la genialidad de su caracterización musical. En Don Giovanni creó uno de los primeros grandes papeles románticos. Los singspiels de Mozart en alemán van desde el cómico El rapto del serrallo (1782), a la simbología ética de inspiración masónica de La flauta mágica (1791).

#### 6.1.3.3 Compositores de repertorio vocal del periodo Clásico.

Austria: Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Alemania: Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), Johann Christian Bach (1735-1782), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Christoph Gluck (1714-1787), Carl Stamitz (1745-1801), Franz Danzi (1763-1826)

Italia: Andrea Luchesi (1741-1801), Luigi Boccherini (1743-1805), Luigi Cherubini (1760-1842), Antonio Salieri (1750-1825), Muzio Clementi (1752-1832), Ferdinando Carulli (1770-1841), Niccoló Paganini (1782-1840).

Giuseppe Giordani (1757-1798) Nació en Nápoles el 19 de diciembre de 1751 y murió el 4 de enero de 1798. Fue un compositor italiano, sobre todo de la ópera. Estudió música con Domenico Cimarosa y Nicola Antonio Zingarelli. En

1774 fue nombrado director musical de la capilla de la Catedral de Nápoles. Su primera ópera (*L'Epponina*).

*La distruzione su di Gerusalemme* fue el primer trabajo de música sacra representada en el Teatro San Carlo de Nápoles. En 1791, siete años antes de su muerte se convirtió en el maestro di capella en la Catedral de Fermo.

Desde 1779 hasta 1793, compuso más de treinta óperas, las cuales fueron realizadas en Roma, Nápoles, Florencia y Bergamo. Compositor del aria antigua *Caro mio ben*, obra que se convirtió en un elemento básico en la formación de todos los cantantes líricos.

## 7. DISEÑO METODOLÓGICO

### 7.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Este proyecto de investigación se encuentra dentro del paradigma Cualitativo, ya que su fundamento es humanista, se interesa por comprender la conducta humana desde el marco de referencia de los sujetos, se centra en la realidad, está orientado hacia nuevos descubrimientos, se preocupa por llevar un proceso que según la realidad pueden cambiar. El diseño metodológico es abierto, flexible y se desarrolla y evoluciona durante la investigación.

## 7.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

El enfoque de este proyecto de investigación es Histórico-Hermenéutico. Su propósito es comprender e interpretar la realidad, construir significados. Su objeto de investigación es construido con base a una teoría, teniendo en cuenta los procesos y realidades individuales y sociales, el investigador desempeña un rol activo y participativo mientras que el objeto de estudio es pasivo e interpretado.

Las metodologías que se utilizan son métodos cualitativos hermenéuticos, se llevan a cabo análisis estructurales e interpretativos.

## 7.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Documentos.  
Análisis de Partituras.  
Registro Sonoro.  
Registro Audiovisual.  
Entrevistas.

## 7.4 ANALISIS DE LA INFORMACIÓN

7.4.1 Análisis de entrevistas. En las entrevistas aplicadas entre los días 2 y 13 de Marzo de 2009 a estudiantes y profesores de canto del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, se obtuvieron los siguientes resultados:

En la pregunta sobre elementos de la técnica vocal para realizar repertorio de los periodos Barroco y Clásico, los entrevistados opinan que se debe tener en cuenta: la respiración, buena dicción, apoyo, relajación, buena cobertura de los sonidos, una voz muy sana, sin vicios y con un vibrato justo para lograr al máximo la afinación en cada sonido.

En las preguntas referidas a características de la música vocal barroca e interpretación de la misma, se obtiene: el exceso de adornos vocales como son fiorituras, glisandos, trinos, mordentes, énfasis en el registro agudo, líneas con grandes saltos. Para interpretar este repertorio los entrevistados recomiendan conocer la época y el contexto social de la obra, tener la traducción y realizar el análisis musical. Las arias rápidas no se deben hacer legato ya que fueron hechas para el lucimiento vocal del intérprete.

En las preguntas sobre características de la música vocal clásica y su interpretación se obtiene en la mayoría de entrevistas: la sobriedad, el equilibrio, alto nivel técnico e interpretativo, líneas melódicas ascendentes y descendentes relativamente parejas. Para interpretar este tipo de repertorio, los entrevistados sugieren conocer la época y el contexto social de la obra, tener la traducción. Aplicar con minuciosidad las indicaciones del compositor escritas en las partituras como: legattos, respiraciones, dinámicas, velocidad entre otras.

En una entrevista se encuentra que es importante profundizar en la psicología del personaje para tener un adecuado manejo en el escenario.

En la última pregunta los entrevistados sugieren el siguiente material:

Libros: Tao de la Voz, El estudio del Canto (Madeleine Mansion), El Maestro de Canto (Sergio Tulián). Páginas web [www.youtube.com](http://www.youtube.com), [www.taringa.net](http://www.taringa.net).

#### 7.4.2 Análisis musical.

➤ Quia respexit  
(Johan Sebastian Bach)

N° Compases: 24  
Tonalidad: si menor  
Compás: 4/4  
Velocidad: Adagio  
Duración: 4 minutos 9 segundos

Texto en Latín:

Quia respexit  
Humilitatem, humilitatem  
Ancillae suae.  
Ecce, ecce  
Ecce, ecce  
Ecce enim ex hoc beatam  
Ecce enim ex hoc beatam  
Beatam me dicent  
Beatam beatam  
Me dicent.

Traducción:

Ha mirado  
La humildad de su esclava.  
Por eso desde ahora  
Desde ahora todas las generaciones

te llamarán bienaventurada.

Esta aria para soprano hace parte del Magnificat de Johann Sebastian Bach (BWV 243). A diferencia de las cantatas, la base del Magnificat es un texto de la Biblia (Lucas 1, 46-55) que no va ligado al año eclesiástico y se interpretaba precediendo a las misas de las grandes festividades, y por ese motivo tiene una extensión menor que las cantatas.

La primera versión del Magnificat de Bach sonó en las vísperas de Navidad de 1723 en Leipzig. Contenía cuatro himnos navideños y estaba compuesto en mi bemol mayor. Posteriormente reescribió la partitura en re mayor, eliminó los himnos navideños, le añadió trompetas siendo la versión que se conoce actualmente.

El formato instrumental original es 3 Trompetas, 2 Oboes, Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, Contrabajos y Bajo Continuo.

El texto, en latín, narra la visita de la Virgen María a su prima Santa Isabel, esposa de Zacarías, en cinta de San Juan el Bautista.<sup>18</sup>

Esta obra tiene forma binaria simple A A1. A está compuesta por dos frases de 4 compases y un puente y A1 está compuesta por 8 compases.

En los 4 primeros compases de la obra se lleva a cabo la introducción, el piano hace el acompañamiento base el cual tiene una estructura y esquema rítmico definido que se lleva a cabo durante toda la obra y el oboe lleva la línea melódica en un registro medio agudo. Esta introducción se hace en torno a la tonalidad principal. En el compás 5 hace su ingreso la cantante solista en la tonalidad de si menor, a partir de aquí se lleva a cabo un diálogo permanente entre el piano y la voz. En el compás 10 hay un pequeño puente donde el oboe vuelve a ser el protagonista y sirve como conector para la re exposición de A la cual termina en el compás 14.

Una vez termina la sección A, se da paso a un puente ubicado entre los compases 15 al 17, es el primer puente pero ampliado. El motivo de este surge del diálogo que se lleva a cabo entre el oboe y la voz.

En el compás 18 inicia A1, esta sección se desenvuelve en la la tonalidad de Re Mayor, volviendo a la tonalidad principal en el compás 22 .

---

<sup>18</sup> [www.taringa.net](http://www.taringa.net)

La obra concluye en el compás 24 en el cuál la solista hace un leve retardando, se concluye en la tonalidad de si menor.

Johan Sebastian Bach (Alemania 1685-1750)

Nació en Eisenach, Turingia el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Fué un organista y compositor alemán de música del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia (con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados).

Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola de gamba, además de ser el primer gran improvisador de la música de renombre.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal y del pensamiento musical occidental, uno de los grandes pilares de la cultura universal, no sólo por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, sino también por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es el último gran maestro del arte del contrapunto, y su máximo exponente, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días.

Su Obra:

Sus obras más importantes están entre las más destacadas y trascendentales de la música clásica y de la música universal. Entre ellas cabe mencionar los *Conciertos de Brandeburgo*, el *Clave bien temperado*, la *Misa en si menor*, la *Pasión según San Mateo*, *El arte de la fuga*, *La ofrenda musical*, las *Variaciones Goldberg*, la *Tocata y fuga en re menor*, las *Cantatas sacras 80, 140 y 147*, el *Concierto italiano*, la *Obertura francesa*, las *Suites para violonchelo solo*, las *Sonatas y partitas para violín solo* y las *Suites orquestales*.

La música vocal de Bach, que ha llegado intacta, se manifiesta en 525 obras, aunque sólo se han conservado 482 completas.

La componen:

- 224 cantatas
- 10 misas
- 7 motetes
- 2 Pasiones completas (de la BWV 247, la de San Marcos, sólo existe el libreto, y la BWV 246, la de San Lucas, es apócrifa)
- 3 oratorios

- 188 corales
- 4 lieder
- 1 quodlibet
- 58 cantos espirituales

➤ Aria de Serpina “A Serpina Penserete” (Giovanni Battista Pergolesi)

Nº Compases: 76

Tonalidad: Si bemol Mayor

Compás: 4/4 y 3/8

Velocidad: Larghetto y Allegro

Duración: 3 minutos 48 segundos

Texto en Italiano:

A Serpina penserete qualche volta,  
e qualche dì e direte:

Ah! poverina,

cara un tempo ella mi fu.

Ei mi par che già pian piano

S'incomincia a intenerir.

S'io poi fui impertinente,

mi perdoni: malamente

mi guidai: lo vedo, sì.

Ei mi stringe per la mano,

Meglio il fatto non può gir.

Traducción:

A Serpina recordaréis alguna vez,  
y algún día, y diréis:

¡Ah! pobrecita,

a ella yo quise hace tiempo.

Y me parece que ya poco a poco

se comienza a enternecer.

Si yo fui impertinente,

perdonadme: malamente

me comporté: lo veo, sí.

él me coge por la mano,

mejor la obra no puede ir.

Esta aria hace parte de la ópera La Serva Padrona, en español La Sirvienta Patrona, un intermezzo cómico que el artista intercaló en una de sus óperas, Il prigionier superbo. Esta composición, ambientada en la Italia del siglo XVIII, cuenta la historia de una avispada sirvienta, más astuta que el señor para el que trabaja, que maquina un plan para forzarle a casarse con ella.

La Serva Padrona está dividida en dos partes, cada una de las cuales cuenta con dos arias y un dúo y su orquestación es sencilla. Sin embargo, lo más llamativo de la obra, que marca un antes y un después estilístico, es que incorpora la presencia en el escenario de tres personajes reales que hablan el mismo lenguaje que el espectador.

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) estrenó el 5 de septiembre de 1833 su ópera seria Il prigionero superbo en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles. En los intermedios de los tres actos de la ópera presentó las dos escenas cómicas que hoy se conoce como La Serva Padrona, con libreto de Gennaro Antonio Federico.

Esta mini ópera cómica se caracteriza por contar sólo con dos personajes cantados (Uberto y la doncella Serpina) y un tercero, mudo, acompañados de una orquesta de cuerdas. La música de Pergolesi consigue proyectar la acción mediante sencillas y graciosas arias da capo y recitativos acompañados de clave, que caracterizan a la ópera italiana.

Esta aria tiene forma binaria compuesta A B, debido a que posee solo dos temas principales los cuales se reexponen con algunas variaciones en cada repetición.

De manera general la obra tiene la siguiente estructura armónica: Sección A en Si bemol Mayor, sección B en Fa Mayor, sección A en Si bemol Mayor, sección BI entre Fa Mayor, Si bemol Mayor y Fa Mayor, sección A en tonalidad de sol menor, relativa menor de la tonalidad y finalmente BII en tonalidad de sol menor.

La obra empieza con una corta introducción de dos compases la cual está en Si bemol Mayor. El tema principal el cual se da a conocer en la introducción se repite en el compás 34 y en general está presente en toda la obra con unas pequeñas variaciones.

En el compás 3 hace su ingreso la cantante solista quien hace la línea melódica en un registro medio agudo. Esta melodía se caracteriza por tener poco movimiento ya que los temas se reexponen varias veces en el transcurso de la obra.

Tiene cambios de tempo que llevan a cambios de compás, larghetto 4/4 y Allegro 3/8. Esto le da variedad y mantiene al oyente muy atento a lo que puede pasar.

Entre los cambios de tempo se encuentran unos pequeños puentes, los cuales los hace el piano para conectar una sección con la otra. La primera transición se encuentra entre los compases 26 al 28, con esta, se da paso a la segunda sección Larghetto en la cual la nota sol realizada por la cantante se convierte en una nota incisiva y conlleva al clímax de la obra y permite el lucimiento de la voz debido al movimiento melódico que existe.

En el compás 52 hasta el compás 58 se presenta el segundo puente, esta vez más extenso que el primero y con una variación. Este puente da paso al Larghetto el cual se desarrolla en sol menor, la relativa menor de la tonalidad, es aquí donde se presenta un cambio de modo el cual le da un color diferente a la obra. Dentro de esta sección en el compás 63 se vuelve a presentar el tema de la introducción. La obra finaliza con el Allegro en sol menor.

Giovanni Batista Pergolesi (Italia 1710-1736)

Tuvo una vida breve y a pesar de ello, este compositor italiano fue de gran influencia sobre los posteriores compositores galantes y clasicistas, sobre todo en Mozart. Aunque trabajó de igual modo la ópera seria como la cómica, es en este último subgénero en el que se destacó, especialmente en el intermedio *La Serva Padrona*, cuya representación póstuma en París desató la llamada guerra de los bufones entre los que defendían y se oponían a la italianización de la ópera. Mientras estuvo en París en 1725, comenzó la llamada "Guerra de los bufones" entre verdaderos pilares de la ópera seria francesa como Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y Jean-Philippe Rameau y partidarios de la nueva ópera cómica italiana.

Pergolesi fue considerado como modelo del estilo italiano durante esta controversia, que dividió a la comunidad musical de París durante dos años. Con problemas de salud desde pequeño (se cree que sufría de espina bífida), Pergolesi muere a los 26 años aparentemente de tuberculosis.

Entre sus obras operísticas se encuentran "La conversión y muerte de San Guillermo" (1731), "El fraile enamorado" (1732), considerada su ópera más importante, "L'Olimpiade" (1735) e "Il Flaminio" (1735). Todas ellas estrenadas en Nápoles, salvo "L'Olimpiade" que lo fue en Roma.

Pergolesi también escribió música sacra, incluyendo una Misa en Fa. Su obra de este estilo más conocida es, sin duda, su *Stabat Mater*, para soprano, contralto y orquesta.

También compuso muchas obras seculares, incluyendo una sonata y un concierto para violín. Original y considerable, su obra supuso un avance en relación a la ópera barroca y el inicio del auge del estilo bufo napolitano, de gran influencia hasta los comienzos del siglo XIX.

➤ Aria de Rossane (George Friedrich Haendel)

Nº Compases: 37

Tonalidad: do menor

Compás: 12/8

Velocidad: Larghetto  
Duración: 7 minutos 30 segundos

Texto en Italiano:

Oh dolce mia speranza,  
No, non partir da me!  
Per te di lontananza  
Non sento  
Piú tormento  
E vivo sol per te.

Traducción:

Oh, dulce mi esperanza  
No, no partas de mí  
Para él la lejanía  
No siento,  
Más atormento  
Y vivo sólo para él.

Esta obra es la número 2 en el trió de arias antiguas que conforman la cantata italiana para soprano y cuerdas conocida como Crudel, tiranno Amor HWV 97<sup>a</sup> del compositor George Friedrich Haendel. La letra fue escrita por Paolo Rolli en el año de 1721.

En este corto poema hecho música, tanto los instrumentos acompañantes como la solista, expresan profundos sentimientos de tristeza, melancolía y dolor por la lejanía de un ser amado. El tempo de larghetto permite que estas emociones se manifiesten de una forma clara y que las personas que escuchan la obra se conmuevan por las delicadas y dulces melodías que ella transmite.

La partitura original está escrita para oboe o dos violines, una viola, bajo continuo y soprano. La armadura indica la tonalidad de do menor, pero el centro tonal es fa menor. La estructura general de la obra tiene forma ternaria compuesta A-B-A.

En el primer sistema, compases 1 al 3 se encuentra una introducción en tonalidad fa menor, los instrumentos dan a conocer el motivo que se desarrollará durante toda la pieza.

Luego empieza la sección A que consta de a y a1. A empieza en el compás 4 hasta el compás 11. Esta sección transcurre entre la bemol y Do Mayor. En el compás 4 segundo tiempo, la solista asume el protagonismo de la sección. El motivo se muestra directamente en el compás 4, la frase antecedente se ubica en el compás 4 hasta el segundo tiempo del compás cinco, a continuación se encuentra la frase consecuente desde el tercer tiempo del compás 5 hasta el

primer tiempo del compás 6. En el compás 11 cuarto tiempo y compás 12 en los tres primeros tiempos se ubica un pequeño puente en la tonalidad de Ab para dar paso a a1, en este tienen el papel protagónico las cuerdas, las cuales llevan la melodía la cuál es el elemento principal para dar paso a a1.

a1 se encuentra entre el cuarto tiempo del compás 12 hasta el tercer tiempo del compás 22. En esta sección el compositor hace unas variaciones del tema principal con disminución, estos cambios en la figuración rítmica le da la oportunidad al solista para que realice algunos adornos vocales en su interpretación. El acompañamiento es vital en esta sección ya que realiza el dramatismo que tiene la melodía, en los compases 18 y 19 los instrumentos acompañantes hacen lo mismo que la solista, elemento que le imprime a la obra mucha fuerza y carácter.

En el sistema 11 compás 22 se da inicio al interludio, la solista ha terminado su intervención y da paso a los instrumentos acompañantes. Se lleva a cabo un diálogo entre los violines y los violoncelos, el tema principal se retoma exactamente como al inicio de la obra, este se realiza en algunos compases con una ornamentación la cuál destaca la melodía.

Seguido del interludio, en el sistema 14 compás 28, inicia la sección B, la cual va hasta el sistema 18 compás 37. En esta sección juega un papel importante la tonalidad la bemol. Se compone de frase antecedente la cuál se encuentra en el compás 28 hasta el primer tiempo del compás 29, y frase consecuente desde el segundo tiempo del compás 29 hasta primer tiempo del compás 30. En esta sección el tema principal se retoma en repetidas ocasiones. En el acompañamiento cumple un papel muy importante el bajo continuo y los violoncelos, son un soporte armónico en el registro grave para la melodía la cuál tiene notas en el registro medio agudo. En el compás 37 está escrita la indicación Da Capo, esto indica que se vuelve al inicio de la obra.

Para la repetición, los cuatro primeros compases serán una transición para volver a la sección A y los compases 22 al 27, son la coda para llegar a la indicación de Fine.

El registro de la melodía, requiere que el cantante solista tenga un buen manejo del registro medio agudo, un correcto manejo del aire ya que se presentan frases largas que necesitan ser sostenidas y apoyadas para mantener la afinación correcta.

Las frases deben conocerse con claridad, esto permitirá interpretar la pieza con la intensidad que requiere. El ritmo indicado para la melodía debe seguirse rigurosamente, ya que el acompañamiento en algunos compases hace exactamente lo mismo, o en otros responde a lo que la melodía realiza.

Georg Friedrich Haendel (1685- 1759)

“Händel entiende el efecto mejor que todos nosotros, cuando quiere golpea como un rayo” Wolfgang Amadeus Mozart, S.XVIII.

Nació el 23 de febrero de 1685 en Londres, murió el 14 de abril de 1759. Fue un compositor de origen alemán, posteriormente nacionalizado inglés, considerado una de las cumbres del Barroco y uno de los mejores y más influyentes compositores de la música occidental. En la historia de la música, es el primer compositor moderno en haber adaptado y enfocado su música para satisfacer los gustos y necesidades del público, en vez de los de la nobleza y de los mecenas, como era habitual. «Él es el maestro de todos nosotros» Haydn.

Considerado el sucesor y continuador de Henry Purcell, marcó toda una era en la música inglesa siendo el compositor más importante entre Purcell y Elgar en Inglaterra. Es el primer gran maestro de la música basada en la técnica de la homofonía y el más grande dentro del ámbito de los géneros de la ópera seria italiana y el oratorio. «Händel es el compositor más grande que ha existido jamás, me descubro ante él y me arrodillaría ante su tumba.» Ludwig van Beethoven 1824.

Entre sus numerosas óperas y oratorios, cabe mencionar: Rinaldo (1711), Julio César (1724), Tamerlano (1724), Rodelinda (1725), Acis y Galatea (1731), Esther (1732), Atalía (1733), Orlando (1733), Deborah (1733), Ariodante (1735), Alcina (1735), El festín de Alejandro (1736), Saúl (1739), Israel en Egipto (1739) Il Allegro, il penseroso e il moderato (1740), El Mesías (1741), Samson (1743), Sémele (1744), Hércules (1745), Baltasar (1745), Judas Macabeo (1746), Salomón (1748), Susana (1749), Teodora (1750) y Jephe (1751), que son obras maestras de referencia obligada dentro del género. Su oratorio más famoso es el renombrado "Mesías" (1741). La historia cuenta que éste surgió después de un largo período de escasez en la producción musical del compositor, debido a una inspiración divina. Su coro más famoso es el majestuoso "Aleluya". «El maestro inspirador de este arte» Gluck. Este oratorio fue representado en el Convent Garden y dirigido por el mismísimo Händel todos los años en la época de Pascua hasta el día de su muerte.

Su inmenso legado musical, síntesis de los estilos alemán, italiano, francés e inglés de la primera mitad del siglo XVIII, incluye obras en prácticamente todos los géneros de su época, donde 43 óperas, 26 oratorios y un legado coral son lo más sobresaliente e importante de su producción musical. «Aquí se halla la verdad» Beethoven.

- Aria “Ach! ich fühl's es ist verschwunden” “Ay siento que ha desaparecido”  
(Wolfgang Amadeus Mozart)

Nº de Compases: 41

Tonalidad: sol menor

Compás: 6/8

Velocidad: Andante

Duración: 4 minutos con 46 segundos

Texto en Alemán:

*Ach, ich fühl's,  
es ist verschwunden,  
ewig hin der Liebe Glück!  
Nimmer kommt ihr Wonnestunden  
meinem Herzen mehr zurück!  
Sieh', Tamino, diese Tränen,  
fließen, Trauter, dir allein!  
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,  
so wird Ruh' im Tode sein!*

Traducción:

¡Ay, tengo el presentimiento  
de que la dicha del amor  
ha desaparecido para siempre!  
¡Nunca volveréis a mi corazón,  
horas de delicia!  
Mira... Tamino, querido,  
estas lágrimas corren sólo por ti.

¡Si no sientes los anhelos del amor,  
mi descanso estará en la muerte!

Esta aria hace parte de la gran y reconocida ópera La Flauta Mágica que corresponde al género *singspiel* alemán el cual es una pequeña obra de teatro o un tipo de ópera popular del compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Se realiza en el acto II parte 17 y se conoce como “Ay, siento que ha desaparecido”. “Pamina cree que Tamino ya no la ama y expresa estos dolorosos pensamientos en esta espléndida aria”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> KURT, PAHLEN. La ópera en el Mundo. Editorial Vergara, 1991. p 283.

“Pamina es una joven princesa, hija de la reina de la noche y enamorada de Tamino. Éste último la rescata de las fuerzas del mal y le da la felicidad esperada de un cuento”<sup>20</sup>.

Pamina se encuentra y se reúne con Tamino. Su corazón se rompe cuando su amado se niega a hablar con ella sin saber que ha tomado un voto de silencio con el fin de pasar una prueba y ganar su amor. Cuando se acerca a él y al parecer este hace caso omiso, canta que se siente como si su vida ha terminado. Es considerada una de las más hermosas piezas de la música en la flauta mágica y quizás en todas las operas de Mozart.

El acompañamiento orquestal ratifica la desesperación, un corazón adolorido y unido a la línea del canto lírico, nos muestra el dolor de Pamina y el anhelo de Tamino.

El score original de esta aria, está escrito para flauta, oboe, fagot, violín 1, violín 2, viola, voz de soprano y violoncelo o bajo.

La melodía de la obra empieza en el segundo tiempo del primer compás, es en este punto donde inicia el motivo que va hasta el primer tiempo del compás siguiente, se desarrolla durante toda la obra, el compositor le hace algunas variaciones, en algunas partes aparece con disminución y en otras con aumentación. Por lo tanto es monotemática.

En su forma general tiene la estructura A A1, con transición de 3 compases y coda de 4 compases. La tonalidad de la pieza sol menor, le imprime un color de melancolía y tristeza, permite tanto a los intérpretes como a quienes la escuchan asimilar de una forma más directa y clara el mensaje y sobretodo sentirse involucrado en la historia.

La primera sección se encuentra entre el compás 1 y 16. La primera frase de 6 compases está en la tonalidad de sol menor como región principal que termina con una semicadencia en dominante.

La segunda frase amplificada se ubica en los 8 compases siguientes. Entre los compases 11 y 12 se encuentra una modulación por dominante con una semicadencia para llegar a la región de si bemol menor. En esta región entre los compases 12 y 15, hay una variación melódica en la cual la melodía tiene el papel protagónico. Para realizar esta parte de la obra, la cantante necesita tener un gran dominio del aire, apoyar muy bien los sonidos y poseer mucha ligereza en el registro más agudo ya que deberá cantar figuras de semicorcheas y fusas, teniendo en cuenta ligaduras y estacatos los cuales ayudan a darle un sentido a

---

<sup>20</sup>[www.es.wikipedia.org/wiki/Pamina](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Pamina). Con acceso el 16-01-09

esta frase musical. En esta parte se encuentra el primer clímax en el que la cantante debe mostrar un gran dominio del instrumento.

En los siguientes 4 compases, hay un pequeño periodo de transición en la dominante de la tonalidad principal, aunque la melodía de la voz continua, la flauta y el oboe tienen un papel protagónico, le imprimen fuerza e impulsan las pequeñas frases que se cantan.

En el compás 21, inicia la segunda sección la cual gira en torno a la tonalidad de Re Mayor, al iniciar esta parte, la voz hace pequeñas frases en un registro medio agudo, en las cuales se apoya para luego realizar virtuosamente saltos de octava los cuales necesitan de mucha preparación y dominio para llevarse a cabo. De esta manera se llega al segundo clímax de la obra.

Entre los compases 33 y 35, violoncelos y contrabajos crean gran tensión subiendo por medios tonos hasta llegar a la fermata en Re Mayor 7 y finalizar la melodía en la tonalidad principal. En los últimos 4 compases se encuentra la codeta en torno a sol menor en la cual son protagonistas los instrumentos acompañantes.

Es importante tener en cuenta para interpretar esta obra, la correcta pronunciación en alemán, además, conocer la traducción para poder darle el sentido que la pieza requiere.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart , más conocido con el nombre de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 27 de enero de 1756 - Viena, 5 de diciembre de 1791) es considerado como uno de los más grandes compositores de música clásica del mundo occidental.

Se mostró siempre como un gran teórico e innovador de la composición musical. Su marcado perfeccionismo lo manifestaría al escribir, a la edad de 22 años, la siguiente frase: *"Me gusta que un aria quede tan a la medida de un cantante como un traje bien hecho"*. Según el testimonio de sus contemporáneos era, tanto al piano como al violín y la viola, un virtuoso. Posteriormente artistas de distintas épocas y géneros del arte han sido influenciados por su música.

A pesar de que murió muy joven (apenas a los 35 años), dejó una obra extensa que abarca todos los géneros musicales de su época.

Mozart aparece hoy como uno de los más grandes genios musicales del mundo. Era capaz de concebir mentalmente obras enteras hasta en sus más mínimos detalles para escribirlas después tranquilamente en medio de la conversación y el bullicio. Fue excelente pianista, organista, violinista y director. Jamás se han superado sus improvisaciones, que no solían faltar en sus conciertos y recitales. Como compositor ocupa un elevadísimo lugar en todos los géneros; operístico, de

cámara y religioso. Cualquiera que fuera el instrumento o combinación de instrumentos para los que compusiera, lo hacía con perfección insuperable. En su producción, la calidad igualó a la cantidad.

La obra de Mozart fue catalogada por Ludwig von Köchel en 1862, en un catálogo que comprende 626 *opus*, codificadas con un número del 1 al 626 precedido por el sufijo KV.

Con respecto a su producción operística, después de algunas obras «menores» llegaron sus grandes títulos a partir de 1781: *Idomeneo rey de Creta* (1781); *El rapto del serrallo* (1782), la primera gran ópera cómica alemana; *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* ('Así hacen todas', 1790), escritas las tres en italiano con libretos de Lorenzo da Ponte; *La flauta mágica* (1791), en la que se reflejan los ritos e ideales masónicos, y *La clemencia de Tito* (1791).

- Duetto Sull' aria Che soave zeffiretto "Que suave brisa"  
(Wolfgang Amadeus Mozart)

Nº de Compases: 62  
Tonalidad: Si bemol Mayor  
Compás: 6/8  
Velocidad: Allegro  
Duración: 3 minutos 4 segundos

Texto en Italiano

Sul' aria  
Che soave zeffiretto  
Questa será spirera.  
Sotto i pini del boschetto  
Ei gia il resto capira  
Cert certo il capira  
Traducción:

Que suave brisa  
Está noche soplará  
Bajo los pinos del bosquecillo  
El resto deducirá  
Cierto, cierto, él lo deducirá.

Este dueto, escrito para dos sopranos, hace parte de la Ópera las Bodas de Fígaro. Esta es una ópera bufa en cuatro actos compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart sobre un libreto de Lorenzo da Ponte, basado en la pieza de Pierre

Augustin Caron de Beaumarchais. Fue compuesta entre 1785 y 1786 y estrenada en Viena el 1 de mayo de 1786 bajo la dirección del mismo compositor.

Escrita en italiano, es una de las óperas más importantes de la historia de la música, siendo considerada como una de las mejores creaciones de Mozart. A pesar de recibir muchas críticas en su época, logró grandes éxitos en sus representaciones. La trama se desarrolla en Sevilla (España).

Es una historia de enredos, amores y desamores. Fígaro y Susana desean casarse y solicitan al conde que renuncie a su privilegio feudal de pasar con la novia la noche de bodas. Pero el conde tras aceptar la petición, acomete una serie de intentos infructuosos para seducir a Susana. Comienzan aquí una serie de enredos y conspiraciones en los que participa también la condesa para darle un merecido a su marido. Tras numerosas peripecias los criados consiguen casarse y obtienen las disculpas del conde.

Este duetto es monotemático, el motivo es bien trabajado durante toda la pieza, y se desarrolla melódicamente. La tonalidad durante toda la pieza es Si bemol Mayor. El tema principal se expone en los 3 primeros compases y se hace una imitación de este durante toda la obra. En algunos compases el tema principal lo expone el piano y hace una imitación la voz.

En el compás 22 inicia el primer clímax, se realiza un dialogo melódico entre las cantantes, las voces se van uniendo lentamente hasta llegar al punto fuerte del clímax en el compás 34 donde las dos solistas cantan simultáneamente, en el compás 38, las voces se separan y hay un reposo dentro del climax. Desde el compás 43 hasta el 60 el piano hace la nota fa como nota pedal para mantener la tensión y darle fuerza a la última parte del dueto.

En el compás 48, las solistas hacen con mucha versatilidad una variación del tema principal en un registro agudo, esto da paso al segundo clímax que se inicia en el compás 50 y termina en el 55, en este las voces se separan, hay un corto descanso melódico, la soprano 1 expone un motivo y la soprano dos lo imita hasta llegar a la parte final de la obra, en el compás 60 las dos voces se unen para terminar en un retardando, finaliza en la tonalidad principal.

- Recitative and Aria Deh vieni non tardar  
(Wolfgang Amadeus Mozart)

Nº de Compases: 74

Tonalidad: Recitativo: Do Mayor Andante: Fa Mayor

Compás: 4/4 6/8

Velocidad: Allegro/ Andante

Duración: 5 minutos 47 segundos

Texto en Italiano:

Recitativo:

Giunse al fin il momento  
che godrò senz'affanno  
in braccio all'idol mio.  
Timide cure, uscite dal mio petto,  
a turbar non venite il mio diletto!  
Oh, come par che all'amoroso foco  
l'amenità del loco,  
la terra e il ciel risponda,  
come la notte i furti miei seconda!

Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella,  
vieni ove amore per goder t'appella,  
finché non splende in ciel notturna face,  
finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.  
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,  
che col dolce sussurro il cor ristaura,  
qui ridono i fioretti e l'erba è fresca,  
ai piaceri d'amor qui tutto adescà.  
Vieni, ben mio, tra queste piante ascose,  
ti vo' la fronte incoronar di rose.

Traducción:

Llegó al fin el momento  
en que gozaré sin inquietud  
en brazos de mi ídolo. ¡Tímidos desvelos!,  
¡salid de mi pecho!,  
no vengáis a turbar mi deleite.  
¡Oh, cómo parece que al amoroso ardor,  
la amenidad del lugar  
la tierra y el cielo respondan!  
¡Cómo secunda la noche mis secretos!

¡Ah, ven, no tardes, oh bien mío!  
¡Ven a donde el amor para gozar te llama!,  
mientras luzca en el cielo la antorcha,  
y el aire esté sombrío, y el mundo calle.  
Aquí murmura el arroyo, aquí bromea el aura  
que con dulce susurro el corazón conforta.  
Aquí ríen las flores y la hierba es fresca,  
aquí todo invita a los placeres del amor.

Ven, bien mío, entre estas plantas ocultas,  
Te quiero coronar la frente de rosas.

Esta aria pertenece a la ópera las Bodas de Fígaro del compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Hace parte del último acto. Susana se está haciendo pasar por la condesa y le dedica una canción de amor al conde.

En la primera parte de esta ópera, se encuentra el Recitativo en tonalidad de Do Mayor, en un compás de 4/4. Está escrito para ser interpretado por uno de los personajes principales de la obra: Susana. Esta sección consta de 4 frases, cada una se caracteriza por el tempo y el carácter con que debe ser interpretada, las indicaciones de tempo las da el compositor de una manera clara y precisa. La armonía gira en torno a Do Mayor, Mi Mayor, la menor y Fa Mayor. La melodía está es un registro cómodo para la cantante solista quién debe abordar esta primera parte teniendo en cuenta la voz hablada y a partir de ella, entonar con mucha naturalidad la melodía.

Terminado el recitativo, se da paso al aria en tonalidad de Fa Mayor la cual tiene forma binaria, se basa en la repetición de un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios. En los 5 primeros compases se encuentra la introducción. En el primer compás se muestra por primera vez el tema, el cual es desarrollado en el transcurso de la obra. En el compás 6 se encuentra la sección A en tonalidad de Fa Mayor. Entre los compases 6 y 9 se encuentra la frase antecedente y desde el compás 10 al 12 la frase consecuyente.

En los compases 42 y 43, el piano hace en figuras de semicorcheas con staccato una leve transición a la dominante de la tonalidad principal para dar paso en el compás 44 a la sección B, que va hasta el compás 60. Esta sección está en la tonalidad de Do Mayor. La componen 4 frases, tres de ellas de cuatro compases y las otras dos, de tres compases.

En el compás 61, con las indicaciones de crescendo y calderones, se llega al clímax de la obra el cual va hasta el compás 66, en este, el registro para la voz llega a un La sobreagudo, esto le da mucha más fuerza. Entre los compases 67 y 72 la melodía resuelve a Fa Mayor y el piano hace en semicorcheas con staccato los 3 siguientes compases como codeta.

➤ Recitative and Segunda Parte del Exsultate Jubilate  
(Wolfgang Amadeus Mozart)

Nº de Compases: 115

Tonalidad: Recitativo: Re Mayor Largetto: La Mayor

Compás: 4/4 3/4

Velocidad: Recitativo Ligero/ Largetto

Duración: 7 minutos 15 segundos

Texto en Latín:

Fulget amica dies,  
iam fugere et nubila et procellae;  
exorta est justis inexpectata quies.  
Undique obscura regnabat nox;  
surgite tandem laeti,  
qui timuistis adhuc,  
et iucundi aurorae fortunatae  
frondes dextera plena  
et lilia date.

Tu virginum corona,  
tu nobis pacem dona,  
tu consolare affectus,  
unde suspirat cor.

Mozart compuso su *Exsultate, jubilate* para Venancio Rauzzini, uno de los *castrati* más renombrados de la época, en los días que permaneció en Milán siguiendo las representaciones de su ópera "Lucio Silla", en las que participaba el famoso cantante. La partitura está fechada por Mozart el 16 de enero de 1773 y sería probablemente el mismo Rauzzini quien le proporcionara el texto, un motete en latín de origen desconocido y que se refiere a la Virgen y a su júbilo por el hecho de la Natividad. La pieza está compuesta por Mozart con el mismo criterio que las arias operísticas más exigentes, es decir, teniendo en cuenta las características de un intérprete en concreto, con vistas a proporcionarle las mayores posibilidades de lucimiento y brillantez. Encanto, atractivo y perfección se dan la mano en esta obra maestra, en la que cabe observar, por encima de fervor religioso, el peculiar y hondo sentido lírico que mostraba el joven Mozart. La orquestación comprende órgano, pares de oboes, trompas y la cuerda. Formalmente se estructura en cuatro secciones: un "Allegro" inicial, un breve recitativo con órgano, un amplio "Andante" y, como broche, un brillante y jubiloso "Aleluya".<sup>21</sup>

Esta obra, es la segunda parte del *Exsultate Jubilate*. Consta de Recitativo y una aria para soprano.

El recitativo, se lleva a cabo en la tonalidad de Re Mayor. En este se expone el tema principal en el primer compás en figuras de corcheas y semicorcheas. Lo conforman 4 frases, cada una de ellas de 3 compases. Estas giran en torno a tónica, subdominante y dominante. El acompañamiento son notas largas las

---

<sup>21</sup> [www.aam.blogcindario.com](http://www.aam.blogcindario.com). Con acceso el 10-11-09

cuales permiten mantener la afinación. Para esta primera parte, se sugiere darle mucha ligereza y liviandad a la voz.

El larghetto, está en la tonalidad de La Mayor en compás de 3/4. Tiene forma concierto: Introducción – A – B - A – Coda.

La introducción, va desde el compás 1 hasta el compás 22. En el compás 1 y 2 hasta el segundo tiempo se expone el tema principal, en los compases 2 tercer tiempo y tres, se encuentra la respuesta. Esta parte está conformada por 3 frases. La primera desde el compás 1 hasta el compás 6, la segunda desde el compás 7 al 12, y la tercera un periodo amplificado de 10 compases, desde el 13 hasta el 22. Las funciones armónicas predominantes son: tónica, subdominante y dominante.

La sección A, va desde el compás 22 hasta el 52. En esta sección, el tema principal expuesto en la introducción se desarrolla, en algunos compases lo hace la voz, en otros compases los hace la orquesta. Las figuras de semicorcheas le exigen a la solista mucha versatilidad y ligereza vocal. Es importante destacar la importancia de las conducciones ya que haciéndolas como están sugeridas en la partitura, se facilitará la interpretación de la obra.

La sección B, se ubica desde el compás 52 hasta el 66. Los 6 primeros compases de esta sección, los hace la orquesta sola. Se pueden tomar también como un puente para ir a los siguientes compases 59 a 66 donde hay una variación del tema principal. En esta parte la armonía gira en torno a la tonalidad principal y su dominante. Esta sección finaliza en el compás 66 con un calderón en Mi Mayor, tonalidad que crea tensión para ir nuevamente a la reexposición de A en La Mayor.

La reexposición de A va desde el compás 66 hasta el compás 106. Este tiene 5 frases. La primera reexpone el tema igual que en la primera sección, se ubica entre los compases 66 y 72, la segunda frase va desde el compás 72 al 78, la tercera desde el compás 79 hasta el 84, la cuarta frase va desde el compás 85 hasta el 93, es en esta donde se encuentra el climax, y la quinta frase entre los compases 98 a 101, en esta se encuentra el reposo.

Los compases 101 al 103 son un puente para llegar a la cadencia en el compás 105. En el compás 106 se encuentra la coda la cual la hace la orquesta hasta terminar la obra en el compás 115.

- Obra Colombiana: Como hace tiempo  
(Luis Enrique Aragón Farkas)

Nº de Compases: 81  
Tonalidad: mi menor

Compás: 6/8  
Ritmo: Bambuco  
Duración: 3 minutos 30 segundos

Texto:

No te vayas hoy, viejo tiplero  
Quédate esta noche y entonemos  
Los viejos bambucos de hace tiempo  
Que nos dieran paz y sufrimiento.

No te vayas hasta que logremos  
Ennoviar la noche con el día  
Y anidemos la melancolía  
En la inmensidad de los recuerdos  
No te vayas hoy viejo tiplero.

Déjame sentir aquel viejo acento  
Que arreó bambucos con alas de querubín  
Entre las noches tamizadas en luceros.  
Vuelve a revivir con tu canto el eco  
De las tertulias que alegraron los abuelos  
Con la dulzura del tiplecito nochero  
Y volvamos a llenar los cielos  
Con esos bambucos viejos  
Como hace tiempo.

Esta obra tiene forma binaria simple A-B con introducción. La sección A está escrita en la tonalidad de mi menor, la sección B en la tonalidad de Mi Mayor, esto nos muestra un cambio de modo entre las dos secciones.

La introducción va desde el compás 1 hasta el 13. La armonía de esta sección se basa en los tonos mi menor, Si Mayor con séptima, Do Mayor con séptima. En esta se expone la estructura rítmica que aparece en toda la obra exponiendo el tema principal que se muestra en el primer compás. La introducción se compone de dos periodos, el primero se ubica en los compases 1 al 4 donde se encuentran la frase antecedente y consecuente, el segundo en los compases 6 al 9 los cuales se repiten en los compases 10 al 13, en este compás se hace la función de tónica con séptima para dar paso a la voz la cual lleva la melodía principal.

La sección A va desde el compás 14 hasta el compás 40. Tiene como base armónica mi menor como centro tonal, la menor, Si Mayor con séptima y Sol Mayor. Se compone de 5 frases, cada una de 6 compases y la última de ellas de 3 compases. Se caracterizan por tener la misma estructura rítmica: silencio de

corchea – dos corcheas – negra - corchea. En cada compás se presenta el motivo de la obra.

La sección B va desde el compás 43 hasta el compás 83. Tiene como base armónica Mi Mayor como tonalidad principal, Fa#7 como dominante de la dominante, Si con séptima, La Mayor.

Desde el compás 43 hasta el 57, se encuentra el primer periodo de esta sección, compuesto por 4 frases cortas, cada una de 4 compases. En el compás 58 hay un pequeño puente en el cuál se hace F# menor con séptima y Fa7, este conecta con el segundo periodo de la sección que va desde el compás 59 hasta el compás 73. En este periodo se reexpone el primer periodo de la sección B. En el compás 74, hay un pequeño puente en Si7 con calderón el cual conecta con el tercer periodo el cual va desde el compás 75 hasta el compás 81. En el compás 82 se encuentra la barra de repetición la cual indica que se debe repetir la sección B. El primer periodo de la sección B se hace instrumental y el segundo periodo lo hace la voz con acompañamiento hasta llegar a la segunda casilla indicada en el compás 83 finalizando en la tonalidad de Mi Mayor con calderón.

Luis Enrique Aragón Farkas (1951)

Autor, compositor y guitarrista. Nació en Ibagué, Dpto. del Tolima el 2 de octubre de 1951. Hijo de Carlos Aragón Pérez de Roldanillo del Valle del Cauca, y Lili Farkas Arce de Armenia, Quindío. Bachiller del Colegio San Luis Gonzaga de los Hermanos Maristas.

Oftalmólogo. Adelantó estudios de música en el Conservatorio del Tolima, aunque se considera autodidacta en el estudio de la armonía. Su obra ha sido premiada en el Concurso Mono Núñez de Intérpretes de Música Andina Colombiana en dos ocasiones, en el Concurso Nacional del Bambuco Luis Carlos González de Pereira y en muchos más. Sus obras más conocidas son los bambucos Mi sueño; Como si fueras la luna, Mejor Obra Inédita del Concurso Mono Núñez en 1994; Sortilegio, El aprendiz de hechicero, Como hace tiempo; El solar, Mejor Obra Inédita del Concurso Nacional del bambuco; y El Beso que le robé a la luna; los valsos Tardecitas tolimenses, una de sus primeras creaciones, y Como tú dices, Mejor Obra Inédita del Concurso Mono Núñez en 1996; los sanjuaneros El calentano y La tamborita; el vals Quédate y la caña La caña mestiza. Sus obras han sido grabadas por el Duetto Viejo Tolima, el Duetto Los Inolvidables, el Grupo Impromptus, Ruth María Castañeda y Luz Niyireth Alarcón entre otros. Es también compositor de boleros y salsa. Reside en Ibagué, donde ejerce su profesión y administra un sitio de tertulias de su propiedad.

- Obra Colombiana: Después que me olvide de ti (Hector Ochoa)

Nº de Compases: 88

Tonalidad: si menor  
Compás: 3/4  
Ritmo: Pasillo  
Duración: 3 minutos 40 segundos

Texto:

Después que me dijiste adiós  
Después que te marchaste  
Tenía que olvidar tu amor  
Para poder salvarme  
A riesgo de perder la fe  
Tenía que encontrar  
Otra ilusión, otro querer  
Volverme a enamorar (2)

Después, yo creo que así fue  
En ti, ya no pensaba en ti  
Logre sacarte de mi ser  
Y te saque del corazón por fin  
Y mira en que problema estoy  
Buscando tu remplazo  
Que tenga tu color de piel  
Y el fuego de tus brazos  
Tus ojos y tu misma voz  
Todo lo tuyo igual  
/Porque después que te olvide  
Te estoy queriendo más. (2)

Esta obra tiene forma binaria simple A – A1 con introducción.

Desde el compás 1 al 8 tiene una introducción la cual la hacen la flauta, el tiple y guitarra. La armonía de esta primera parte se centra en las funciones de tónica, medianta, dominante y sensible. En los compases 1 y 2 se da a conocer el motivo de la obra, entre los compases 1 y 4 se encuentra el tema principal, este lo da a conocer la melodía de la flauta. La introducción se divide en 2 frases cada una de 4 compases. La primera frase, va desde el compás 1 al 4, la segunda desde el compás 5 al 8, el cual hace La mayor como sensible para ir a la sección A en el centro tonal si menor.

La sección A, está compuesta por 16 compases. Armónicamente se constituye por tónica si menor, subdominante Mi Mayor, dominante fa# menor y sensible La Mayor. El motivo se da a conocer en el compás 9 y 10 por la melodía que hace la voz, el tema va hasta el compás 12. Esta sección consta de 2 frases. La frase

antecedente se encuentra entre los compás 9 y 16, la frase consecuente entre los compás 17 y 24.

Después de la sección A, se reexpone la introducción, esta vez con algunas variaciones y la melodía principal la hace el tiple. Va desde el compás 25 al 34. Esta conlleva a que en el compás 35 se repita la sección A, la armonía y melodía principal son iguales, la flauta, hace unas variaciones en los compás 34 y 36.

El calderón del compás 49, conlleva a la sección AI. Esta se constituye armónicamente por las funciones de tónica, subdominante, dominante y sensible. El motivo se muestra en los compás 49 y 50, el tema va desde el compás 49 al 52. Esta sección se divide en 2 periodos, el segundo de estos es amplificado. En el primer periodo, la frase antecedente va desde el compás 49 al 56, la frase consecuente va desde el compás 57 al 64. El segundo periodo amplificado va desde el compás 65 al 88. La frase antecedente de este periodo va desde el compás 65 al 72, la frase consecuente va desde el compás 73 al 80. La frase conclusiva va desde el compás 81 al 88, está reexpone la frase anterior con algunas variaciones en sus últimos compás, finaliza en la sensible de si menor.

Hector Ochoa (1934)

Héctor Ochoa Cárdenas nació en Medellín el 24 de junio de 1934. Es un compositor y músico colombiano hijo de Flor María Cárdenas y Eusebio Ochoa, quien fue profesor de música y compositor de música andina colombiana y religiosa.

Muy joven, siendo estudiante de bachillerato conformó el Trío de Oro, agrupación que obtuvo gran éxito en las emisoras La Voz de Antioquia, La Voz de Medellín y Radio Libertad. Fallecido su padre, Héctor Ochoa se inició en un modesto puesto en una entidad bancaria, en la que trabajó durante 25 años y llegó a ocupar altos cargos de dirección.

Las obras musicales de Héctor Ochoa, centradas mayoritariamente en la exaltación del sentir popular emergente de una sincera y profunda inspiración impulsada por el amor a su tierra antioqueña, se han convertido en símbolos de la música colombiana del interior del país.

Su obra-canción "El camino de la vida" fue declarada como la Canción Colombiana del siglo XX por la academia musical de esa nación en 1999. De esta pieza se han vendido varios millones de copias.

Otra de sus composiciones, "Muy antioqueño", es considerada por muchos, como la mejor canción del Maestro Ochoa, descriptora de la tierra y el alma paisa.

Entre sus composiciones están: "Tu lo mejor de todo", "Muy antioqueño", "Pase lo

que pase”, “Una serenata para ti”, “El amor no acaba”, “El camino de la vida”, entre otras. Fue durante 12 años (hasta 2006) director de “Antioquia le Canta a Colombia”, fundación cultural sin ánimo de lucro que propende por la preservación y divulgación de la música andina colombiana.

- Obra Nariñense: Déjame sentir  
(Rolando Chamorro)

Nº de Compases: 109

Tonalidad: re menor

Compás: 6/8

Ritmo: Bambuco

Duración: 3 minutos 35 segundos

Texto:

Siento que me está gustando  
Verte aunque sea un instante  
Siento como salta el corazón  
Cuando escucha el eco de tu voz  
Y uno a uno cuento los minutos  
Que me faltan para verte.

Siento que sientes lo mismo  
Aunque no quieras decirlo  
Y a los dos nos falta el valor  
De romper el hielo y sin temor  
Darle rienda suelta al sentimiento  
Dejar libre al corazón.

Déjame sentir un beso  
de tus finos labios  
no le temas a lo que dirán  
será un secreto bien guardado.

Con solo sentir tus manos  
Sé que todo cambia  
Y el motivo de seguir viviendo  
Solo tú lo has despertado

Te hago falta, me haces falta tú  
Nos buscamos en la multitud  
Cuando sin pensarlo nos miramos  
Siento que estamos enamorados.

Esta obra tiene forma binaria simple A-B con introducción.

La introducción es instrumental, la hacen la flauta, tiple y guitarra. Va desde el compás 1 al 20. La melodía principal la hace la flauta en los primeros 8 compases, el tiple la hace en los compases del 11 al 13 y vuelve a hacerla la flauta en los compases del 15 al 19. Las funciones armónicas predominantes son: tónica re menor, mediante, subdominante, dominante con séptima, y sensible con séptima.

La sección A, va desde el compás 21 hasta el 50. El tema principal se da a conocer entre los compases 21 y 23. Esta sección se divide en 3 frases, cada una de 8 compases, entre cada tres compases hay un compás que sirve como un pequeño puente entre tema y tema. La primera frase va desde el compás 21 hasta el 28, la segunda frase va desde el compás 29 hasta el 36, la tercera frase va desde el compás 37 hasta el 42. La armonía fundamental de esta sección es: re menor, sol menor, La7 y Fa.

Los compases 43 y 44 son un puente que llevan a la repetición de la sección A. En esta repetición se conserva la base armónica y la melodía, lo único que cambia es la letra.

En los compases del 47 al 50 hay puente para llegar a la sección B, en estos se da una modulación para llegar finalmente a la sección B con un cambio de modo en el compás 51.

La sección B está en la tonalidad de Re Mayor. Va desde el compás 51 hasta el 87. Su base armónica es: Re Mayor como centro tonal, mi menor, Sol Mayor, La Mayor con séptima y Si Mayor con séptima. La conforman 3 frases. La primera desde el compás 51 hasta el 61, la segunda frases desde el compás 62 al 72, y la tercera desde el compás 73 al 87.

Desde el compás 88 al 103, hay una sección instrumental en la cual la flauta hace la melodía principal, este sirve como puente para reexponer en el compás 104 la sección B.

Después de la repetición, en el compás 85, se encuentra la indicación que conduce al compás 104 desde el cual se empieza una pequeña coda hasta el compás 109. La obra termina en Re Mayor.

Rolando Chamorro:

Nació en Ricaurte departamento de Nariño. Guitarrista y compositor egresado de la pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado como docente en la Academia Superior de Artes Asab, Universidad Javeriana, Universidad Cooperativa de Colombia y actualmente se desempeña como docente de Guitarra en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

Como compositor e intérprete ha conquistado los primeros lugares en los más importantes festivales de Música Colombiana entre ellos: Primer puesto Príncipes de la Canción Garzón y Collazos Ibagué 1993, Concurso de composición Jorge Villamil Neiva 1998 con la obra "Nos gusta vivir así", Primer puesto en el Concurso Leonor Buenaventura Ibagué 2004 con la obra "Tu cincuenta por ciento".

Como concertista de Guitarra se ha presentado en salas como Luis Ángel Arango, Auditorio Scandia, Teatro Municipal, Teatro Betlemitas, solista con la Orquesta de Cámara de la Universidad del Tolima. En el año 2006 conformó el "Cuarteto Colombia" con quien ganaron el gran premio "Mono Núñez" en Ginebra Valle.

- Obra Nariñense: Como tú no hay dos  
(Rolando Chamorro)

Nº de Compases: 81

Tonalidad: la menor

Compás: 3/4

Ritmo: Pasillo

Duración: 3 minutos 27 segundos

Texto:

La vida me enseñó tantas cosas de ti  
Lo que no descubrí cuando te conocí  
Descubrirte el amor sintiendo tu calor  
La vida me enseñó que como tú no hay dos.  
En tu mar de pasiones cual río mi amor desemboca  
Y sin temor ni dudas te doy mi juventud  
Seguro de que nada, ni nadie es como tú  
La vida me enseñó que como tú no hay dos.  
Si la vida es amor, más vida quiero para amarte  
Perfume leña seca y calor, en la fogata ardiente del amor  
Tu indiferencia aumenta mi deseo  
Si procuro no verte más te veo  
En todos estos años si alguna duda tienes  
no he sido el mejor pero si quién más te quiere.

Esta obra tiene forma binaria simple A-AI- con introducción.

La introducción empieza en el compás 1 y termina en el compás 16. Los primeros 8 compases están en la tonalidad de La Mayor, en esta parte, la melodía principal la hace el tiple. En el compás 9 hay un cambio de modo a la menor, tonalidad en

la cual se llevan a cabo los últimos 8 compases de la introducción. En los compases del 9 al 12 la melodía principal la hace la flauta, en los compases del 13 al 15, hacen un contrapunto la flauta y el tiple para dar paso a la sección A.

La sección A, está en la tonalidad de la menor. Va desde el compás 17 al 47. La armonía fundamental es: la menor, Do Mayor, re menor, Mi Mayor con séptima. El motivo se presenta en el compás 17, el tema principal está entre los compases 17 al 20. Esta sección está integrada por 4 frases.

La primera está entre los compases 17 al 24, en esta la voz y la flauta llevan a cabo un dialogo, la flauta interviene en los silencios de la voz. La segunda frase está entre los compases 25 al 32. En esta solo intervienen con acompañamiento armónico el tiple y guitarra. La tercera frase va desde el compás 33 al 40. En esta vuelve a aparecer la flauta, quien hace unos pequeños adornos en los silencios de la voz. La cuarta y última frase de esta primera sección, va desde el compás 41 al 47. En esta, la flauta no interviene.

En los compases 48 y 49 aparece un cambio de modo a La Mayor para dar paso a la sección B.

La sección B, va desde el compás 50 al 69. Esta se subdivide así: desde el compás 50 al 57 es B y desde el compás 58 a 69 es BI. Las tonalidades de esta sección son: sección B La Mayor, por medio de una modulación por dominante de dominante la sección BI está en la tonalidad de Si Mayor.

La armonía fundamental para B es: La Mayor, Si menor, Mi Mayor con séptima.  
La armonía fundamental para BI es: Si Mayor, Fa#7, mi menor.

Desde el compás 70 a 77, hay un puente instrumental que conectará con la repetición de la sección B. Después de la repetición, en el compás 68 está la indicación para ir al compás 78 donde empieza una pequeña coda hasta terminar en el compás 81 en la tonalidad de Si Mayor.

7.5 MATRIZ DE CATEGORIAS

PREGUNTA ORIENTADORA	SUB-PREGUNTA	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECIFICOS	CATEGORIAS	SUB-CATEGORIAS	ITEMS ESPECIFICOS	FUENTES	INSTRUMENTO
¿Cómo Interpretar repertorio de música vocal para soprano de los periodos Barroco y Clásico?	¿Qué aspectos técnicos e interpretativos se deben tener en cuenta para realizar repertorio vocal de los periodos Barroco y Clásico?	Interpretar repertorio vocal para soprano correspondiente a los periodos Barroco y Clásico	Determinar los aspectos técnicos e interpretativos para realizar repertorio vocal de los periodos Barroco y Clásico	EL CANTO	El Instrumento Vocal	¿Cómo se constituye el instrumento Vocal? ¿Cuál es su funcionamiento? ¿Cómo es el mecanismo de la Voz en el Canto?	Documentos.	Diario de Campo
					La Técnica Vocal	¿Qué es la Técnica Vocal? ¿Cuáles son sus principios fundamentales? ¿Para que sirve la Técnica Vocal?	Documentos. Métodos de Estudio. Docentes del Área.	Diario de Campo
					Interpretación	¿Cuáles son las características de interpretación del repertorio vocal del periodo Barroco? ¿Cuáles son las características de interpretación del repertorio vocal del periodo Clásico?	Documentos. Métodos de Estudio. Internet	Diario de Campo Entrevista a Docentes y Estudiantes Dpto. de Música.

PREGUNTA ORIENTADORA	SUB-PREGUNTA	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECIFICOS	CATEGORIAS	SUB-CATEGORIAS	ITEMS ESPECIFICOS	FUENTES	INSTRUMENTO			
¿Cómo Interpretar repertorio de música vocal para soprano, de los periodos Barroco y Clásico?	¿Cuáles son los fundamentos históricos característicos de la música vocal de los periodos Barroco y Clásico?	Interpretar repertorio vocal para soprano correspondiente a los periodos Barroco y Clásico	Conocer los fundamentos históricos característicos de la música vocal de los periodos Barroco y Clásico.	<b>FUNDAMENTACION TEORICA DE LOS PERIODOS BARROCO Y CLASICO EN LA MUSICA</b>	<b>Historia</b>	¿Cuáles son los aspectos más significativos y relevantes de la música vocal de los periodos Barroco y Clásico? ¿Qué aspectos caracterizan la obra musical vocal de los compositores de estos periodos? ¿Qué legado de estos periodos quedaron para la historia de la música vocal?	Documentos. Internet. Registros de Audio y Video	Entrevista a docentes y Estudiantes Dpto. de Música			
	¿Cómo realizar el análisis musical del Repertorio?					Realizar el análisis musical del repertorio	<b>ANALISIS MUSICAL</b>	<b>Armónico</b>	¿Cuáles son las características de: Estructura Tonal, Estructura Rítmica, Velocidad y Dinámicas del repertorio?	Documentos. Grabaciones. Internet. Docentes del Área.	Docentes y Estudiantes Dpto. de Música
								<b>Melódico</b>	¿Cuáles son las características de: Intervalos, Fraseo, Legattos y Adornos del repertorio?	Documentos. Partituras. Grabaciones. Internet. Docentes del Área.	Docentes y Estudiantes Dpto. de Música

## 8. CONCLUSIONES

- Al finalizar la investigación, se logró determinar los aspectos técnicos e interpretativos que se deben tener en cuenta para abordar repertorio vocal de los periodos Barroco y Clásico, los cuales son la base en el proceso de formación de todo cantante y por lo tanto es necesario conocerlos y aplicarlos en el estudio diario del instrumento.
- Se realizó el análisis morfológico, melódico, armónico y rítmico de cada una de las obras a interpretar. Esto permitió llegar a un conocimiento más profundo y claro acerca del estilo que identifica y diferencia a cada periodo y a sus compositores, se conoció la estructura, características y aspectos importantes que son necesarios para realizar el estudio de la obra con la profundidad necesaria para realizar una excelente interpretación.
- A través de la recopilación de material bibliográfico, se realizó una fundamentación teórica acerca de la histórica de la música vocal en los periodos Barroco y Clásico. De esto se concluye que es una necesidad que el cantante conozca el contexto social de la época de cada obra de su repertorio, los acontecimientos más importantes, la vida y obra del compositor y los elementos que intervinieron en sus composiciones. De esta manera el cantante será un puente entre el compositor y el público.
- Los periodos Barroco y Clásico dejaron para las nuevas generaciones grandes aportes y legados los cuales han enriquecido el que hacer musical. Se ha perpetuado la vida de muchos compositores y a la vez su obra se ha convertido en escuela para todo cantante lírico la cual aporta insustituibles elementos técnicos e interpretativos que es necesario conocer en el proceso de formación vocal.
- En el canto, el instrumento es la persona en su totalidad, ella refleja en el ejercicio de cantar su esencia, su manera de ver el mundo, sus más profundos sentimientos y emociones, por lo tanto es un instrumento en constante evolución y transformación que va adquiriendo madurez con el tiempo, belleza con la dedicación, la entrega total y sobre todo con la responsabilidad siendo conscientes de que la voz es la semilla más maravillosa dada por el creador y es labor del cantante abonarla y cuidarla para que de buenos frutos.

## 9. RECOMENDACIONES

- Se recomienda aplicar en el estudio del canto, los elementos técnicos y de interpretación que se proponen en este documento, los cuales han sido sugeridos a partir de material bibliográfico y fuentes confiables. Estos elementos facilitarán el estudio y montaje de este tipo de repertorio.
- Para el estudio del repertorio vocal de los periodos Barroco y Clásico, se sugiere que el cantante tenga un amplio conocimiento acerca de la época, el contexto histórico, sus características y su influencia en la música vocal. Esto le permitirá realizar una mejor interpretación de la obra y ser el puente directo entre el compositor y el público.
- Es necesario despertar el interés en el tema que se propone en este documento y realizar futuras investigaciones, ya que existen muchos elementos los cuales brindan valiosos aportes al arte de la interpretación que es necesario rescatar y profundizar.

## BIBLIOGRAFIA

ALIER, Roger. Guía Universal de la Ópera. Barcelona: Ma non troppo, 2000  
Cali: Editorial USC, 2004. 232 p.

CASTILLO SANCHEZ, Mauricio. Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogotá: Alma Mater, 2004. 132 p.

CERDA, Hugo. Los elementos de la investigación. Bogotá D.C: El Búho, 2002.

CHUN-TAO, STEPHEN. El tao de la voz. China: Gaia Ediciones, 1993. 156 p.

DIAZ, Carlos. Otorrinolaringología. Bogotá: Ateneo, 1971. 125 p.

E, Valentín. Guía de Mozart. Madrid: Alianza. 1988

ELLIOT, John. La investigación acción en educación. Ediciones Morata, 1994. 334 p.

GONZALES, Pedro H. Guía metodológica en investigación básica y aplicada.  
GOYES, Isabel., USCATEGUI, M. Investigación y pedagogía. Pasto: Ediciones Nariño, 1999. 208 p.

HOCHMAN, Elena, MONTERA Maritza. Notas sobre investigación documental. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. (Colección cuadernos, serie docencia N° 4), Universidad Central de Venezuela, 1975. 84 p.

HONEGGER, Marc. Compositores de música clásica. Francia: Espasa Calpe. 840 p.

KURT, Pahlen. La ópera en el Mundo. Editorial Vergara, 1991. 283 p.

LERMA, Hector. Método de la investigación. Bogotá: Ecoe Editores, 2001. 122 p.

MADSEN, Clifford. Investigación experimental en música. Buenos Aires: Marymar Ediciones, 1988. 119 p.

MENDEZ, Carlos. Metodología: diseño y desarrollo del proceso de investigación. Bogotá: Mac. Grau Hill, 2001.

NORMA TECNICA COLOMBIANA NTC 1486.

Nuevo Diccionario Ilustrado Sopena. Barcelona: Ramón Sopena, 1984. 1036 p.  
QUIJANO, Armando J. Mecanismos e instrumentos para la planificación, seguimiento y evaluación de los proyectos de investigación. Tercera Edición, 2002.

RODRÍGUEZ Penélope, BONILLA Elsy. Más allá del dilema de los métodos. Bogotá: Norma, 1997. 220 p.

STANDOP, Ewald. Cómo preparar monografías e informes. Argentina: Editorial Kapelusz, 1980. 127 p.

VALLS, Manuel. Diccionario de la música. Madrid: Alianza, 1994. 256 p.

VARIOS, El mundo de la música. Barcelona: Océano, 2002. 412 p.

# **ANEXOS**

ANEXO A  
FORMATO DE ENTREVISTA ESTRUCTURADA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

ENTREVISTA ESTRUCTURADA

Lugar \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_ Hora \_\_\_\_\_

Dirigida a: Docentes y Estudiantes de Canto del Programa de Licenciatura en Música.

Objetivo: Profundizar en el tema: Interpretación de Obras Vocales de los Periodos Barroco y Clásico a partir de los conocimientos, experiencias y aportes de los entrevistados.

1. ¿Qué elementos de la técnica vocal se deben tener en cuenta para realizar repertorio de los Periodos Barroco y Clásico?

---

---

---

2. ¿Cuáles son las características más importantes de la música vocal del periodo Barroco?

---

---

---

3. ¿Cuáles son las características más importantes de la música vocal del periodo Clásico?

---

---

---

4. ¿Qué elementos se deben tener en cuenta para interpretar repertorio vocal del Periodo Barroco?

---

---

---

5. ¿Qué elementos se deben tener en cuenta para interpretar repertorio vocal de Periodo Clásico?

---

---

---

6. ¿Con base en sus conocimientos y experiencia, puede sugerir material (libros, audios, multimedia entre otros) que permitan profundizar en este tema?

---

---

---

GRACIAS

ANEXO B  
PARTITURA QUIA RESPEXIT  
Para Voz, Oboe y Piano

# Magnificat in D (BWV 243) - 3. Quia respexit humilitatem

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Oboe d'amore I (solo)

Soprano I

Continuo

3

5

Qui - a re - spe - xit

Detailed description: This is a musical score for the third movement of the Magnificat in D major, BWV 243, by Johann Sebastian Bach. The score is for three parts: Oboe d'amore I (solo), Soprano I, and Continuo. The music is in 4/4 time and D major. The first system shows the Oboe d'amore I playing a melodic line with grace notes, while the Soprano I and Continuo parts are mostly rests. The second system continues the Oboe d'amore I line, with the Soprano I and Continuo parts still resting. The third system shows the Soprano I part beginning to sing the words "Qui - a re - spe - xit" while the Oboe d'amore I and Continuo parts continue their accompaniment. The score is written on three systems, each with a measure number (1, 3, 5) at the beginning of the first staff.

7

hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an-

This system contains measures 7 and 8. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a rest in measure 7, followed by the lyrics 'hu - mi - li - ta - tem,' in measure 8. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The bass line provides a steady accompaniment.

9

- cil - lae su - ae,

This system contains measures 9 and 10. The vocal line continues with the lyrics '- cil - lae su - ae,' in measure 9. The piano accompaniment and bass line continue with their respective parts. The key signature remains two sharps.

11

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem,

This system contains measures 11 and 12. The vocal line begins with the lyrics 'Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem,' in measure 11. The piano accompaniment and bass line continue. The key signature remains two sharps.

13

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,

15

17

ec - ce, ec - ce,

19

ec - ce, ec - ce, ec - ce e - nim ex hoc be-

21

- a - tam, ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam, be - a -

23

- tam me di - cent, be - a - tam, be - a - tam me di - cent

ANEXO C  
PARTITURA ARIA A SERPINA PENSERETE  
Para Piano y Voz

## Ария Серпины

## № 6

## Arie di Serpina

Largo

Piano introduction for the aria 'Arie di Serpina', marked 'Largo'. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Серпина  
Serpina

Vocal entry of Serpina with piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment provides harmonic support.

Видя я, вам скуч. но бу.дет, скуч. но бу.дет бессе:  
 А Серпи - на рын - се - ре - те, рын - се - ре - те рын - се - ре - те.

Second system of the vocal line with piano accompaniment.

...ны - плыють в. бор - ды, по.ть во - ро - ю вы.здо.ж.не.те... Как вам си  
 ...ni - pliu. t' in qual. che di, e di - re - te, v di - re - te: Ah, pu. te

Third system of the vocal line with piano accompaniment.

...жиз.ня? Как вы.со.ж.жиз.ня? Не.же. во, не.же. во Сер.пи - ну лю.бви  
 ...- те - ли, и.б, ро.се.те. ни! Си - те, са. ма. и.б. сам. ро, ма. и.б

ПРИЛОЖЕНИЕ

C  
S.  
я, ах, я лю-бил е-е крест-  
ru el-la mi fu, el-la mi

**Allegro**  
C  
S.  
-dal' O, я вь-жу: он рас-тро-ган! Все у-даст-ся  
fu. Ei mi par, che già pian, pian s'in-co-min-cia a

C  
S.  
мне, о, да! Все у-даст-ся мне, все у-даст-ся мне,  
-te-ne fir; s'ia co-min-cia st, già pian, pian, st,

C  
S.  
все у-даст-ся мне о, да!  
s'ia co-min-cia in-te-ne fir!

*Largo*

C.  
S.

Всё Сер . да . . . . .  
A Ser . si . . . . .

C.  
N.

. бу . лет, груст - но бу . лет. Э . . . . .  
- те . те, ден . . . . .

S.  
S.

. ко . те . . . . . , да, как бед . . . . . ва, как так . . . . .  
. те . те: да, ро . ве . ги . ка, да, . . . . .

M. 20438 П.

- паж. ва! Ах, бедняжка! Ах, бедняжка! Нежно - можно Сер. ви ну ю. бил  
 . ri. na, ro. ze. ri. na, ro. ze. ri. na! Ca. ta, sa. ta mi tem - ro, ni tem -

я. Ах, как люби е - е воет. да!  
 - ро el - la mi fu, el - la mi fu!

Allegro

Он жа - ле. ет, да! Он стра - да. ет, да! При - ни - ма. ет он  
 S' in. co - min. cia, si, già pian, già no, - si, s' in. co - min. cia in -

S.  
S.  
все воевь - ес, Рас - ста - вать - ся, да, не жа - да - ет, да;  
- те - не - рт, S'iu - lo - mii - sia, xi, gii rian, rii - mo, xi,

S.  
S.  
всн у - даю - ся тог - да, да, да!  
s'ik - sv - mii - sia in - te - ne - rti.

*Largo*  
S.  
S.  
Въ но - ва - та я пред ва - ми, и пред ва - ми, о, прос -  
S'io rai fmi im - per - ti - ken - te, im - per - ti - ken - te, ni per -

S.  
S.  
т - те, не сердитесь. Об - ли - ва - юсь я сле - за - ми. Про -  
- do - ni, ni per - do - ni ma - la men - te mi gni - da - i; lo

(Он прикладывает ей руку)  
(Nell'è bacia la mano)

сти-те, мо-лю я вас! Мо-лю я  
ve-do, lo ve-do, ti, lo ve-do,

**Allegro**

вас! Он мне ру-ки по-жи-ма-ет. Да, он мой! На-  
si. Et mi - stringe per - la ma - no, me - glior fat - to

век он мой! Дь, он мой на-всег-да!  
non più gir, non più gir, non più gir!

RECIT.

*Уберто*  
*Uberto*

Ах, жаль бедняжку-о ней я поступил, пожалуй, кру-то. Но кто вы.  
Ah! quan to mi sta male di lei ri - so - la - ti - o - ne; ma n'ho col -

ANEXO D  
PARTITURA ARIA DER ROSSANE  
Para Voz, Oboe y Piano

ANEXO E  
PARTITURA DUETTO SULL ARIA  
Para Voz y Piano

## Nº 20. Duettino.

Allegretto.

Oboe.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

SUSANNA.  
SUSANNA.

LA CONTESSA  
DIE GRÄFIN.

Violoncello e  
Basso.

*(scrivendo.)*  
*(schreibt.)*

*sull' aria.*  
der Arie.

*(dell'aria.)*  
*(diktirt.)*

Che so - a - re so - fi - ret - to -  
Wenn des A - bends Ze - fi - ret - ten -

Ze - fi - ret - to - *questa*  
Ze - fi - ret - ten - *ü - ber*

que - sta se - ra spi - re - rà -  
ü - ber un - s're Fluren weh -

*(domandando.)*  
*(fragrad.)*  
 se - ra spi - re - rà - sotto i  
 un - sre Fla - ren wèh - Lorbeer.

sot - to i pi - ni del bos - chet - to -  
 in des Lor - beer - hains Bos - ket - ten -

*(arrivando.)*  
*(schreit.)*  
 pi - ni? sotto i pi - ni del bos - chet - to -  
 hains? in des Lorbeer - hains Bos - ketten -

sot - to i pi - ni del bos - chet - to - e' già il  
 in des Lorbeerhains Bos - ket - ten - was nun

*cer-to, cer-to il ca - pi - rà, cer - to, cer - to il ca - pi -*  
 ja ge - wiss, er wird's ver - stehn, ja, das wird er schon ver -

*re - sto ca - pi - rà, ei - già il re - sto ca - pi -*  
 folgt, wird er ver - stehn, ja, das wird er schon ver -

*rà (Leggendo insieme lo scritto) Che so - a - ve ze - fi - ret - to - sot - to i*  
 stehn. (Lesen des Brief gemeinschaftlich) Wenn des A - bends Ze - fi - ret - ten - in des

*rà. Canzo - nel - ta sull' a - ria - que - sta se - ra spi - re - rà -*  
 stehn. Neuer Text zu der A - rie - ü - be: un - sre Flu - ren weh,

*pi - ni del bos - chetto - certo, certo il ca - pi - rà, il ca - - pi - -*  
 Lorbeerhäus Bos - ketten - ja ge - wiss, er wird ver - stehn, wird er - - ver - -

*ei già il re - sto ca - pi - rà, il ca - - pi - - rà,*  
 was nun folgt, wird er ver - stehn, wird er - - ver - - stehn,

*rà, cer - to, cer - to il ca - pi - - rà, cer - to, cer - to il ca - pi - - rà, il ca - pi -*  
 stehn, was nun folgt, wird er ver - - stehn, was nun folgt, wird er ver - - stehn, wird er ver -

*ei - - già il re - sto ca - pi - - rà, ei già il re - - sto ca - pi - - rà,*  
 was - - nun folgt, wird er ver - - stehn, was nun folgt, wird er ver - - stehn,

**Recit.**  
*il ca - pi - rà, il ca - pi - rà, il ca - pi - rà. Piegatè il foglio.. or*  
 wird er ver - stehn, gewiss, das wird er schon ver - stehn. So ist es fertig, doch

**LA CONTESSA.**  
 DIE GRÄFIN.  
*co - me si si - gil - lo. Er - co... prendi, na - spilla, ser - vi - rà di si - gil - lo, di - ten - di, scrivi sul ri - ver - so del foglio: riman -*  
 fehlt noch das Siegel. Nimm hier, nimm die se Na - del, sie ver - schlie - ße das Briefchen, noch etwas; schreibe auf die an - de - re Sei - te: schick es

**SUSANNA.** **LA CONTESSA.** *(Susanna si mette il biglietto in seno.)*  
 DIE GRÄFIN. *(Susanna versteckt den Brief.)*  
*da - te il si - gil - lo. È più bis - zar - ro di quel del la pa - ten - te. Pre - sto nascondi: io sen - to ve - nir gran - te.*  
 sie zurück das Sie - gel. Das ist noch lust'ger als das auf dem Pa - ten - te. Weg mit dem Briefe, ich hö - re Leu - te kom - men.

**SCENA XI.**

*Cherubino vestito da contadinella, Barbarina e alcune altre contadinelle, con mazzetti di fiori.*

**SCENE XI.**

*Cherubino als Landmädchen gekleidet, Barbarina und andre Landmädchen, alle mit Blumenzweigen.*

**No. 21. Coro.**

**Grazioso.**

Flauto.  
 Oboi.  
 Fagotto.  
 Corni in G.  
 Violino I.  
 Violino II.  
 Viola.  
 SOPRANO II.  
 Violoncello e Basso.

ANEXO F  
PARTITURA ARIA DEH VIENI NON TARDAR  
Para Voz y Piano

## SCENA IX.

## SCENE IX.

La contessa, Susanna, ambe travestite, Marcellina. Die Gräfin, Susanna, beide verkleidet, Marcellina.

## Recitativo.

**SUSANNA.** *Si, suo, rat' el - la mi dia, se che Fi-ga, ro ver, rav. ti. An-zì ve - na - to. Ab - bas, san po - to*  
 Frau Grä. fin! Mar, cel - li - na sagt mir, dass Fi - ga - ro hier kommt. Er ist schon da! Drum re - de et - was

**MARCELLINA.**

*(entra nel padiglione a sinistra.)*  
**MARC.** *(geht in den Pavillon zur Linken.)*

**SUSANNA.**

*ro - er. Danqu'anc' ascol - ta. e tal - tro dee ve - nir a cer - car - mi. Io, com'in - ciam. Io vo - glia qui er -*  
 lei - ser. Die - ser be - lauscht uns und Je - ner soll zum Stell - dich - ein kom - men. Ein - geu wir an. Ich will mich hier ver -

## SCENA X.

## SCENE X.

Le sudette, Figaro in disparte.

Die Vorigen, Figaro, bei Seite.

**SUSANNA.**

*lor - mi. Ma, da, ma voi tre - ma, te, a - ve - ste fred - do? Par - mi un - i - da la not - te: io mi ri -*  
 ste - ken. Frau Grä. fin, wie sie zit - tern. Ist ih - ren kalt? Zu feucht sch - ied mir die Nacht, haft. drum will ich

**LA CONTESSA.**  
**DIE GRÄFIN.**

**FIGARO.** *ti - ro. E - co - ci del - la cri - stal grand'el - stan - te. Io sul - la que - ste pian - te, se ma -*  
 ge - hen. Jetzt nicht die gro - ße Stän - de der Ent - schei - dung. In des Lee - ber hab's Bis - ket - ten, wren Ma -

**SUSANNA.**

**FIGARO.** *da, ma il per - nel - to, re - alon pren - de - re il frer - ro - na mezz' a - ro. Il frer - ro, il frer - ro! He - sta, ein buon*  
 dum es mir er - lau - ben. will ein Weibchen ich die Küh - le noch ge - nie - ßen. Die Küh - le! die Küh - le! Bleib ganz nach Be -

**LA CONTESSA.**  
**DIE GRÄFIN.**

*(si nasconde.)*  
*(sie verbirgt sich)*  
**SUSANNA.**

*o - ra. Il bir - ba - in an - ti - nel - la. Di - vertiamci anche no - i, dia - mo gli in mer - ce de' du' bi - so - ni.*  
 Er - hen. Der Schelm ist auf dem Po - sten, a - nu - si - ren auch wir uns, ge - ben wir ihu den Lohn für sei - ne Zwi - fel.

## No 27. Recitativo ed Aria.

Allegro vivace assai.

Violino I.

Violino II.

Viola.

**SUSANNA.**  
**SUSANNA.**

Violoncello e  
 Basso.

*Giunse al fin il mo-men-to, che go-drò senza affanno in braccio all'è-dol mi-o!*  
 Endlich naht sich die Stun-de, die ver-träu-men ich werde im Ar-me des Ge-liebten

*Ti-mi-dò cu-re! u-sci-te dal mio pet-to, a tur-bar non re-ni-te il mio di-*  
 Ängstli-che Sorgèn! ent-flieht aus mei-nem Bu-sen, stört nicht län-ger die heis-ser schüt-zen

*let-to!* *Oh co-me par che all'a-mo-ro-so fo-co la-me-ni-tà d-d*  
 Freud-lich Wie al-len hier der hei-ßen Lie-be Seh-nen, wie die-ses Gur-tens

*lo-co, la ter-ra e il ciel ri-spon-da, co-me la not-te i fur-ti miei se-con-da!*  
 An-muth ihr freund-lich ent-ge-gen lä-chelt. wie trau-tes Dun-ke! un-se-re Lieb be-gün-stigt!

*Andante.*

Flauto.

Oboe.

Fagotto.

Violino I. *pizz.*

Violino II. *pizz.*

Viola. *pizz.*

SUSANNA.

Violoncello e Basso. *pizz.*

*Beh*  
*O*

vi-ni non tar-dar, o gio-ja bel-la, vie-ni ove a-mo-re per go-der sap-pel-la, fin-chè non splende in  
sän-ne nicht, komm in den stil-len Gar-ten. komm, wo der Liebe Freuden dei-ner war-ten. Noch glänzet nicht die

*ciel noctur, na fa, ce. finchè laviar ancor bruno il mondo ta, ce. Qui*  
 Flur im Mondesstrahl. tie, fer Frie, de noch ruht auf Berg und Thale. Der

*norma, rail ru, sel, qui scherza lau, ra, che col dol, ce su, surro il cor ri, stan, ra, qui ri, do, no i fio-*  
 Balsenhauch der Blumen und der Bäume wiegt die Herzen in sü, sse Won, ne, träu, me, die Quelle rauscht und

ret. lie. ter. ba è fresca, ai piace. ri da. mor qui tut. to a. d. sca. Vie. ni, ben mi. o. tra que. ste piant. a.  
 lin. de wehn die We. ste, al. les ladet zum hold. den Liebes. fe. ste. Komm hin zur Luube, wo Lie. besgöt. ter

so. se. vie. ni, vie. ni ti cò la fronte in. co. ro. nar. di ro. se. ti vò la  
 ko. sen, komm zur Lau. bel. dass ich dich kränze, kränze dein Haupt mit Ro. sen, dass ich dich

fronte in . co . ro - nar . . . . . in . co . ro . nar . . . di ro - se .  
 kränze, kränze dein Haupt, . . . dein theures Haupt mit Ro - sen.  
 piaz.  
 piaz.  
 piaz.  
 piaz.

SCENA XI.

I sudetti, poi Cherubino.

Recitativo.

FIGARO.

Per . fi . da! ein quel . la for . ma me . co . men . ti . a? non sò s'io veglio, o dor . ma. La la la la la la la  
 Schänd . li . che! in sol . cher Wei . se mich zu be . trü . gen! noch scheint es mir als träumt' ich!

SCENE XI.

Die Vorigen, dann Cherubino.

LA CONTESSA.  
DIE GRAFIN.

CHERUBINO.

Il picciol paggio. Io sen . to gen . te . en . triamo ove entrò Barba . ri . na. Oh ve . do qu'una donna. Ahime meschina! Min .  
 Der klei . ne Pa . ge . Ich hü . re . kommen . Jetzt fort, Bar . ba . ri . na wird warten . Da seh ich ei . ne Dame . O weh mir Armen! Ist

LA CONTESSA.  
DIE GRAFIN.

CHER.

gan . no! a quel ca . pel . lo che nel . lom . bra veggio, par mi Su . san . na. E se il con . te o . ra vien, sor . te ti . ran . no!  
 Tausch . hang, nach ih . rem Hütchen, das im Dun . kel ich 'se . he . scheit' ich Su . san . na. Kä . me . Jetzt mein Ge . mal, grausames Schicksal!

ANEXO G  
PARTITURA ARIA ACH! ICH FÜHL'S ES IST VERSCHWUNDEN  
Para Voz y Piano

Nº 17. ARIE.

Andante.

Flauto.

Oboe.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Pamina.

Violoncello e Basso.

Ach, ich fühl's, es ist ver-schwun-den, e-wig hin der Lie-be Glück, e-wig

hin der Lie-be Glück!

Nim-mer kommt ihr, Wun-ne-stun-den, mei-nem Her-zen mehr... zu-

rück, mei-nem Her-zen, mei-nem Her-zen mehr zu-rück!

Voella Bassel.

Sieh, Ta-mi-no, die-so Thrä-nen fliessen, Trau-er, dir al-lein, dir al-

lein! Fühlet du nicht der Liebe Seh-nen, der Liebe Seh-nen, so wird Ru-he, so wird Ruh' im To-de

sein; fühlet du nicht der Liebe Seh-nen, fühlet du nicht der Lie-be Seh-nen, so wird Ru-he, so wird

Ruh' im To - de sein, so wird Ruh' im To - - - de sein, im To - de

sein, im To - - de sein. Wolla. Bass. (Ab.)

### Neunzehnter Auftritt.

Tamino. Papageno.

Papageno. (lust heutig).

Nicht wahr, Tamino, ich kann auch schwelgen, wenn's sein muss. — Ja, bei so einem Unterschmen bin ich Mann. — (Erweist.) Der Herr Koch und der Herr Kellermeister sollen leben!

(Dreimaliger Possamenten.)

Tamino (weist Papageno, dass er gehen soll).

Papageno.

Gehe du nur voraus, ich komme schon nach.

Tamino (will ihn mit Gewalt fortführen).

Papageno.

Der Stärkere bleibt da!

Tamino dreht ihn und geht rechts ab, ist aber links gekommen!

Papageno.

Jetzt will ich mir's erst recht wohl sein lassen. — Da ich in meinem besten Appetit bin, soll ich gehen. — Das lass'ich wohl bleiben! — Ich ging' jetzt nicht fort, und wenn Herr Sarastro seine sechs Löwen an mich spannte. (Die Löwen kommen besser ersicht.) O Barbarigkeit, ihr gütigen Götter! — Tamino rette mich! Die Herren Löwen machen eine Mahlzeit aus mir. — —

(Tamino bläst seine Flöte, kommt schnell zurück, die Löwen gehen klätsch.)

Tamino (weist ihn).

Papageno.

Ich gebe schon! Heiss' du mich einen Schelmen, wenn ich dir nicht in Allem folge. (Dreimaliger Possamenten.) Das geht uns an. — Wir kommen schon. — Aber hör' einmal, Tamino, was wird denn noch alles mit uns werden?

Tamino (stutzt gar Hinn!).

Papageno.

Die Götter soll ich fragen!

Tamino (stutzt Ja).

Papageno.

Ja, die könnten uns freilich mehr sagen, als wir wissen!

(Dreimaliger Possamenten.)

Tamino (weist ihn mit Gewalt fort).

Papageno.

Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitig genug, uns uns braten zu lassen. (Ab.)

(Verwandlung.)

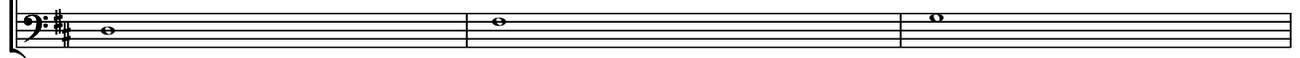
ANEXO H  
PARTITURA PARTE B EXSULTATE JUBILATE  
Para Voz y Piano

Recitativo

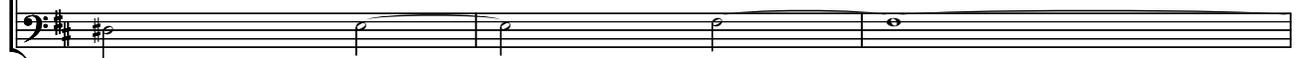
Soprano.  Ful - get a - mi - ca di - es, iam fu - ge - re et nu - bi - la et pro -

Organo. 

S.  <sup>3</sup> cel - lae; ex - or - tus est ju - stis in - ex - spe - cta - ta qui - es. Un - di - que ob -

Org. 

S.  <sup>6</sup> scu - ra re - gna - bat nox, sur - gi - te tan - dem lae - ti, qui ti - mu - i - stis ad - huc, et ju -

Org. 

S.  <sup>9</sup> cun - di au - ro - rae for - tu - na - tae fron - des dex - te - ra ple - na et li - li - a da - te.

Org. 

II.

[Andante]

Violino I. 

Violino II. 

Viola. 

Soprano. 

Basso ed Organo. 

6 5 - 7 - (6) 6 5 4 3 6

5

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. ed Org.

(6) 6 5  
4 3

6 (7 -) 7 8  
4 2# 3

9

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. ed Org.

6 (7 -) 8  
4 3 3 3

7 6 5  
4 3

13

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. ed Org.

*p*

*p*

*p*

*p*

6 7 6 7 7 6 7

17

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. ed Org.

*f*

*f*

*f*

*f*

(6) 6 - 5 -  
4 - 3 -

21

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

Tu vir - gi - num co - ro - na, tu no - bis - pa - cem

(6) 7 7 5 p 6 (6 -) 7 - (6) 6 5  
4 3 (5 -) 4 3

26

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

do - na, tu no - bis - pa - cem do - na, tu con - so - la - re af - fe - ctus

6 6 6 5 f p 6 (6 -) 7 -  
4 3 (5 -)

31

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

un - de su - spi - rat cor. Tu vir - gi - num co - ro - na, tu

6 5 5 8 7# 6 6 5  
4 3 3 6 5 4 4 3

35

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

no - bis pa-cem do - na, tu no - bis pa-cem do - na, tu

6 5 6 6 3# (6)  
5 4 3 5

40

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

con - - so - la - re af - fe - ctus, un - de su - spi-rat cor, un - - de,

6 7 (6) 6 7 6  
4 3# 3 4 3# 5  
3

45

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

un - - de su - spi - - rat, su - spi - - rat cor, un - - de su -

(6) 6 6 6  
4 4# 2

50

VI. I. *cresc.* *f*

VI. II. *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

S. spi - rat cor.

B. ed Org. *cresc.* *f*

6 5 6  
4 4 4

54

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. ed Org.

5 6 7# 8  
2x 3 4 2 3 3 3

57

VI. I. *p*

VI. II. *p*

Vla. *p*

S. Tu vir - gi-num co -

B. ed Org. *p*

8 7 5 6 - 5 -  
3 3# 3 4 - # - (5 4) 5 6  
(3 2) 3 4

61

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

ro - na, tu no - bis pa-cem do - na, tu no - - bis

B. ed Org.

6 7 $\sharp$  4+ 5 7 - 6 - 4 - (6 -

65

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

pa - - cem do - na, tu con - so - la - re af - fe - ctus, un - de su - spi - rat

B. ed Org.

7 6 5 5 6 (6 -) 7 - 6 5 5 (5 -) 4 3

70

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

cor, un - de su - spi - rat cor. Tu vir - gi-num co - ro - na, tu

B. ed Org.

6 (6) 6 5 7 $\sharp$  4 6 5 4 3 2

75

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

no-bis pa-cem do - na, tu no-bis pa-cem do - na, tu

7 6 5 8 7 9 8 5 5# 6 8 7 6 6 5 6  
 3# 6 5 4# 3 (3 ) 5 4 3#

80

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

con - - so - la - re af - fe - ctus, un - de su - spi-rat cor, un - - de,

*f* *f* *f*

7 7 - 6 7 7 - 6 5#

85

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

B. ed Org.

un - - de su - spi - - rat, su - spi - - rat cor, tu

*p* *p* *p* *p*

*p* (6) 6 - 5 - (7 8)  
 4 - 3 - (2# 3)

90

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

con - - - so - la - re af - fe - ctus, un - de - su -

B. ed Org.

6 5 - 7 - 6 - 5 (5) 6 5 (5) 4+  
4 - 3 3#

95

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

spi - - rat cor, un - de, un - de - su - spi - - rat

B. ed Org.

6 6 6 6 4+ 6 6 (2) 7 6 5 3  
4 4 2 cresc. 4 cresc. 3

101

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.

cor, un - de su - spi - rat

B. ed Org.

p f p f p f 6 6 6 5  
f 2 p 6 - f p 6 - f 4 3

106

VI. I.

VI. II.

Vla.

S.  
cor.

B. ed Org.

6 \_\_\_\_\_ 7 - 5 \_\_\_\_\_  
4 \_\_\_\_\_ 2 - 2# 3 \_\_\_\_\_

109

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. ed Org.

6 \_\_\_\_\_ 7 - 8 \_\_\_\_\_ (8) 76 5  
4 \_\_\_\_\_ 2 - 3 3 3 (3) (3) (4)

112

VI. I.

VI. II.

Vla.

B. ed Org.

*tr* *p* *tr* *p* *tr* *p*

(6) 6 - 5 - *p* 5 \_\_\_\_\_ 6 \_\_\_\_\_  
4 - 3 - 3b \_\_\_\_\_ 4b \_\_\_\_\_  
3b \_\_\_\_\_

ANEXO I  
PARTITURA OBRA COLOMBIANA COMO HACE TIEMPO  
Para Voz, Flauta, Guitarra

ANEXO J  
PARTITURA OBRA COLOMBIANA DESPUÉS QUE ME OLVIDE DE TI  
Para Voz, Flauta, Tiple y Guitarra

# DESPUES QUE ME OLVIDE DE TI

HECTOR OCHOA  
Transcribio: Wilmer Lopez

Score

Voz

Flute

Lute

Guitar

B m F#m D D#

B m C#7/G# C#7 F#m D D#

6

Voz

6

Fl.

6

L.

Gtr.

Des pues que me di

C#m F# B m E A A#

C#m F# B m E A A#

DESPUES QUE ME OLVIDE DE TI

10

Voz

jis te adiós después que temar chas te te ni a que olvi dar tuamor

Fl.

B m A C#m C° B m

L.

B m E A C#m C° B m

Gtr.

15

Voz

pa ra po der sal var me a ries go de per der la fe

Fl.

E A A B m

L.

E A A B m

Gtr.

19

Voz

te ni a queen con trar o trai lu sión o tro que rer

Fl.

F#m D D# C#m F#

L.

C#7/G# C#7 F#m D D# C#m F#

Gtr.

23

Voz

vol ver mea ena mo rar

Fl.

B m E A

L.

B m E A B m

Gtr.

27

Voz

Fl.

L.

Gtr.

C#7/G# C#7 F#m D D# C#m F#

31

Voz

Fl.

L.

Gtr.

Des pués que me di jis te adios

B m E A A# B m

35

Voz

des pués que te marchas te te ni a queol vi dar tuamor

Fl.

A C#m C° Bm

L.

E A C#m C° Bm

Gtr.

39

Voz

pa ra po der sal var me a ris go de per der la fe

Fl.

E A A Bm

L.

E A A Bm

Gtr.

43

Voz

te ni a queen con trar o trai lu sión o tro que rer

Fl.

F#m D D# C#m F#

L.

C#7/G# C#7 F#m D D# C#m F#

Gtr.

47

Voz

vol ver mea ena mo rar Des pués yo cre o quea si

Fl.

B m E A A B m E

L.

B m E A A B m E

Gtr.

52

Voz

fué en ti ya no pen sa baen ti

Fl.

A G F# B m E A

L.

A G F# B m E A

Gtr.

57

Voz

lo gre sa car te de mi ser y te sa que del

Fl.

A F#m G# C#m C#m B7

L.

A F#m G# C#m C#m B7

Gtr.

63

Voz

co ra zón por fin y mi raen que pro ble ma estoy

Fl.

B7 E D# E A# Bm

L.

B7 E D# E A# Bm

Gtr.

67

Voz

bus can do tu rem pla zo que ten ga tu co lor de piel

Fl.

A C#m C° Bm

L.

E A C#m C° Bm

Gtr.

71

Voz

yel fue go de tus bra zos tus o jos y tu mis ma voz

Fl.

E A A B m

L.

E A A B m

Gtr.

75

Voz

to do lo tu yo igual por que des pués que te ol vi de

Fl.

F#m D D# C#m F#

L.

C#7/G# C#7 F#m D D# C#m F#

Gtr.

79

Voz

te es toy que rien do más por que des pués que teol vide

Fl.

B m E A D D<sup>o</sup> C<sup>#</sup>m F<sup>#</sup>

L.

B m E A D D<sup>o</sup> C<sup>#</sup>m F<sup>#</sup>

Gtr.

83

Voz

te estoy que rien do máaaa aaaaaaaa aaaasss

Fl.

B m E D m7 D m7 A Amaj7

L.

B m E D m7 D m7 A Amaj7

Gtr.

ANEXO K  
PARTITURA OBRA NARIÑENSE DEJAME SENTIR  
Para Voz, Flauta, Tiple y Guitarra



DEJAME SENTIR

12

S

Fl.

Tpl

Gtr.

A7 Dm B $\flat$ 9 A7 A7 Dm

18

S

Fl.

Tpl

Gtr.

sien sien to que me es ta gus  
sien to que sien tes lo

Dm B $\flat$ 9 B $\flat$ 9 A7 A7

23

S

tan do ver te aun que sea un,ins tan te  
 mis mo aun que no quie ras de cir lo

Fl.

23

Tpl

G m C7 F F#7

Gtr.

D m D m G m C7 F F#7

29

S

sien to co mo sal tael co ra zon cuan does cu cha el,e\_  
 ya los dos nos fal ta el va lor de rom per el hie\_

Fl.

29

Tpl

G m G m D<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>7 F

Gtr.

G m G m D<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>7 F

Arpeggio de las cuerdas

DEJAME SENTIR

34

S  
 — co de tu voz y.u noa u no cuen — to los mi  
 — loy sin te mor dar le rien da suel — taal sen ti

Fl.

Tpl  
 F B°7 B°7 G m G m

Gtr.  
 F B°7 B°7 G m G m

39

S  
 1. nu tos que me fal tan pa ra ver — te  
 mien to de jar

Fl.

Tpl  
 G#°7 G#°7 A7 A7 A7 A7

Gtr.  
 G#°7 G#°7 A7 A7 A7 A7

45 2.

S  
li breal co ra zon

Fl.

Tpl  
A7 A7 F#m Fm Em A7

Gtr.  
A7 A7 F#m Fm Em A7

51

S  
de ja me sen tir un be so de tus fi nos la bios

Fl.

Tpl  
D Em Em F#m Fm Em A7

Gtr.  
D Em Em F#m Fm Em A7

DEJAME SENTIR

56

S

no le te mas a \_\_\_\_ lo que di ran se raun se cre \_\_\_\_ to bien guar da

Fl.

56

Tpl

Em Em A7 A7 F#m B9b

Gtr.

Em Em A7 A7 F#m B9b

61

S

do con so lo sen tir \_\_\_\_ tus ma nos se que to do cam \_\_\_\_

Fl.

61

Tpl

Em A9b D Em Em F#m B9b Em

Gtr.

Em A9b D Em Em F#m B9b Em

66

S

bia yel mo ti vo de \_\_\_\_ se guir vi vien do so lo tu lohas des per

Fl.

66

Tpl

Em F#7 F#7 Em6 F#7

Gtr.

Em F#7 F#7 Em6 F#7

71

S

ta do teha go fal ta meha \_\_\_\_ ces fal ta tu

Fl.

71

Tpl

Bm Am D7 G G G#7

Gtr.

Bm Am D7 G G G#7

DEJAME SENTIR

76

S

nos bus ca mos en \_\_\_ la mul ti tud

Fl.

76

Tpl

Gtr.

G#°7 F#m F#m B7 B7

G#°7 F#m F#m B9b B7

81

S

cu an do sin pen sar \_\_\_ lo nos mi ra mos sien to que es ta

Fl.

81

Tpl

Gtr.

Em Em Em A7 Em

Em Em Em A7 Em

85

S

mos e na mo ra \_\_\_\_\_ dos

Fl.

Tpl

Gtr.

A7 D D D A7 D

Arpeggio Guitarra

91

S

Fl.

Tpl

Gtr.

D F#m F°7 Em Em

96

S

Fl.

Tpl

Gtr.

Ritmo de Bambuco

102

S

Fl.

Tpl

Gtr.

aa aa doo ooo os

ANEXO L  
PARTITURA OBRA NARIÑENSE COMO TÚ NO HAY DOS  
Para Voz, Flauta, Tiple y Guitarra

# COMO TU NO HAY DOS

Arreglo: Rolando Chamorro

Transcribio: Wilmer Lopez

Soprano

Flute

Lute

Guitar

Amaj7 Amaj7 Amaj7 B7

S

Fl.

L.

Gtr.

B7 Bm Bb7 E7 A Am Dm

COMO TU NO HAY DOS

11

S

Fl.

L.

Gtr.

G7 C A7 Dm E7 Am E7

17

S

Fl.

L.

Gtr.

La vi da meen se ño tan tas co sas de ti

Am Dm E7 Am

21

S  
lo que no des cu brí cuan do te co no cí des cu brir te ela

Fl.

L.  
Am D m G7 C C

Gtr.  
Am D m G7 C C

26

S  
mor sin tien do\_\_ tu ca lor la vi da meen se ño que co mo

Fl.

L.  
D m6 E7 A m A m D m

Gtr.  
D m6 E7 A m A m D m

COMO TU NO HAY DOS

4

31

S  
 tú no hay dos En tu mar de pa sio nes cual rio mia mor de sem

Fl.  
 1.

L.  
 E7 A<sup>1</sup>m A m D m E7

Gtr.  
 E7 A<sup>1</sup>m A m D m E7

36

S  
 bo ca y sin te mor ni du das te doy mi ju ven tud

Fl.  
 36

L.  
 36 A m A m D m G7 C

Gtr.  
 A m A m D m G7 C

41

S

se gu ro de que na da ni na die es co mo tú la vi da meen se

Fl.

L.

Gtr.

C D m6 E7 A m A m

46

S

ño que co mo tú nohay rit. uo o o ooss rit. si la vi da es

Fl.

L.

Gtr.

D m E7 A<sup>2</sup> A A<sup>#</sup>7

rit.

COMO TU NO HAY DOS

6

51

S  
amor más vi da que ro — pa ra dar te per fu me le ña

Fl.  
*rit.*

L.  
*rit.*

Gtr.  
B m E7 A F#m

55

S  
se ca mi ca lor en la fo ga taar dien te del a mor

Fl.

L.  
G#7 C#m

Gtr.  
C#m G#7 C#m

58

S

tu in di fe ren ciau men ta mi de se o si pro cu ro no ver te más te veo o

Fl.

L.

Gtr.

F#7 C#m F#7 B

F#7 C#m F#7 B

62

S

en to dos es tos a ños sial gu na du da tie nes

Fl.

L.

Gtr.

B m E m F#7 B m

B m E m F#7 B m

COMO TU NO HAY DOS

66

S

nohe si do la me jor pe ro si quién más te quie re

Fl.

L.

Gtr.

71

S

Fl.

L.

Gtr.

75

S

Fl.

L.

Gtr.

F#m F7 E7 Em G

guie e

80

S

Fl.

L.

Gtr.

B B

re e