

**RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO DE LOS PERIODOS BARROCO, CLÁSICO,
ROMÁNTICO, MÚSICA DEL SIGLO XX, COLOMBIANA, REGIONAL NARIÑENSE A
TRAVÉS DE DUETO SOPRANO Y TENOR DENOMINADO MÁS QUE DOS**

ADRIANA INES MUESES BOTINA

JHONATAN ALEJANDRO JIMENEZ SALAZAR

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2022

MÁS QUE DOS

ADRIANA INES MUESES BOTINA

JHONATAN ALEJANDRO JIMENEZ SALAZAR

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO PRE-
REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADOS EN MÚSICA**

**ASESOR:
CARLOS JURADO**

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2022

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

Art. 1ro del acuerdo No 324 del 11 de octubre de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, octubre de 2022

AGRADECIMIENTOS

El agradecimiento de este trabajo de grado va dirigido principalmente a nuestras madres, María Josefina Botina y Marcela Isabel Salazar, porque gracias a su apoyo hemos logrado culminar nuestra carrera con satisfacción.

También agradecemos a todos los docentes que durante esta carrera compartieron sus conocimientos para nuestra formación integral y especialmente a nuestro asesor de trabajo de grado Carlos Jurado Zapata y la orientación de Consuelo López.

RESUMEN

El presente trabajo da a conocer la importancia y detalles de la preparación y desarrollo de un recital de grado, constituido por repertorio para dueto vocal (soprano y tenor), así como el contexto de las obras a interpretar. Aspectos tales como las características de la técnica vocal necesarias, así como las interpretativas y fenomenológicas de las obras incluidas en este proyecto serán un tema relevante de este trabajo. Un apartado importante estará destinado a un aporte regional para esta conformación de dueto soprano-tenor.

Palabras clave: Dueto, Soprano y Tenor, recital interpretativo

ABSTRACT

This paper gives insights into the preparation of a recital for the duet soprano-tenor (ST), as well as the context of pieces included in the program. Aspects such as the vocal technique required, and also the interpretative and phenomenological characteristics of the repertoire are a relevant topic in this paper. Also an important part of this work will be the inclusion of newly composed ST duets by regional musicians.

Keywords: duet, soprano and Tenor, interpretative recital

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	17
OBJETIVOS.....	21
OBJETIVO GENERAL.....	21
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	21
JUSTIFICACIÓN.....	22
MARCO DE REFERENCIA.....	24
MARCO DE ANTECEDENTES.....	24
MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL	32
TÉCNICA VOCAL.....	32
INTERPRETACIÓN.....	55
TEORÍA DEL ANÁLISIS MUSICAL.....	63
ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS A INTERPRETAR.....	71
SOUND OF TRUMPET HENRY PURCELL	81
FUGGI CRUDELE FUGGI - DON GIOVANNI MOZART	87
TONIGHT DEL COMPOSITOR LEONARD BERNSTAIN, AÑO 1957 PERIODO MÚSICA DEL SIGLO XX.....	98
VALS N°6- VALSES DE BRAHMS.....	108
IN QUEGLI ANNI IN QUI VAL POCO - LE NOZZE DI FIGARO MOZART.....	118
ROMANCE A. CLAUDE DEBUSSY POESIA DE PAUL BOURGET.....	135
NUIT D´ETOILES - A. CLAUDE DEBUSSY POESIA DE TH. DE BANVILLE.....	143
A TI DE JAIME LEON- POESÍA DE JOSÉ A. SILVA.....	151
TRES DÍAS HACE QUE NINA – ANTONIO MARÍA VALENCIA	159
FINAL, POEMA DE OCTAVIO GAMBOA, MUSICALIZACIÓN DE GUSTAVO A. RENGIFO.....	167
AVE MARÍA, CONSUELO LÓPEZ, BETO T. CANAMEJOY	177

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO MAS QUE DOS	9
CONCLUSIONES	187
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189
ANEXOS	197

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. ORDEN DE LAS PIEZAS	18
TABLA 2. CLASIFICACIÓN DE LAS VOCES.....	44
TABLA 3. ANÁLISIS PUR TI MIRO	72
TABLA 4. ANÁLISIS SOUND THE TRUMPET	81
TABLA 5. ANÁLISIS FUGI CRUDELE.....	87
TABLA 6. ANÁLISIS TONIGHT	98
TABLA 7. ANÁLISIS VALS N°6- BRAHMS.....	108
TABLA 8. ANÁLISIS IN QUEGLI ANNI IN CUI VAL POCO.....	118
TABLA 9. ANÁLISIS ACH ICH FÜHL'S	127
TABLA 10. ANALISIS ROMANCE.....	135
TABLA 11. ANALISIS NUIT D'ETOILES	143
TABLA 12. ANÁLISIS A TI.....	151
TABLA 13. ANÁLISIS TRES DÍAS HACE QUE NINA	159
TABLA 14. ANÁLISIS FINAL.....	167
TABLA 15. ANÁLISIS AVE MARÍA	177
TABLA 16. MATRIZ DE CATEGORÍAS.....	193

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. DIAFRAGMA.....	36
FIGURA 2. ESQUEMA GENERAL DE UNA DIARTROSIS	40
FIGURA 3. VISUAL DEL CRÁNEO	41
FIGURA 4. NIVELES DE LA LARINGE.....	42
FIGURA 5. REGISTRO SOPRANO	44
FIGURA 6. REGISTRO MEZZOSOPRANO	45
FIGURA 7. REGISTRO CONTRALTO.....	45
FIGURA 8. REGISTRO TENOR.....	45
FIGURA 9. REGISTRO BARÍTONO	46
FIGURA 10. REGISTRO BAJO.....	46
FIGURA 11. FORMA TERNARIA SIMPLE- PUR TI MIRO	73
FIGURA 12. COMPÁS 4-6	73
FIGURA 13. AGILIDADES ORNAMENTACION	74
FIGURA 14. CAMBIO DE TEMPO	75
FIGURA 15. RETOMA TEMPO SECCIÓN A	75
FIGURA 16. COMPÁS 49-51 FINAL.....	80
FIGURA 17. FORMA BINARIA SIMPLE SOUND THE TRUMPET	81
FIGURA 18. MOTIVO PRINCIPAL.....	82
FIGURA 19. INICIO DE LA OBRA	82
FIGURA 20. BARRAS DE REPETICIÓN.....	83
FIGURA 21. BORDADURA	83

FIGURA 22. DINÁMICA DE REPOSO.....	86
FIGURA 23. FINAL DE LA OBRA	86
FIGURA 24. FORMA BINARIA COMPUESTA MAS CODA FUGI CRUDELE	87
FIGURA 25. INICIO DE LA OBRA	88
FIGURA 26. ENTRADA DEL TENOR.....	89
FIGURA 27. ENTRADA DEL SOPRANO RECITATIVO.....	90
FIGURA 28. ENTRADA DE LAS DOS VOCES	90
FIGURA 29. CONTRATIEMPOS RÍTMICOS DE LAS VOCES TENOR Y SOPRANO	91
FIGURA 30. ENSAMBLE DINÁMICO Y RÍTMICO DE LAS VOCES.....	92
FIGURA 31. IMAGEN TOMADA DE LIBRETO ITALIANO DE LORENZO DE DA PONTE, DE LA OPERA DON GIOVANNI, ACTO NÚMERO 1.	94
FIGURA 32. INICIO TEATRAL.....	96
FIGURA 33. ADAGIO IN TEMPO	96
FIGURA 34. AGILIDADES.....	97
FIGURA 35. COMPÁS 148-152 FINAL.....	97
FIGURA 36. FORMA BINARIA COMPUESTA TONIGHT	98
FIGURA 37. INICIO DE SOPRANO Y MOTIVO RÍTMICO.....	99
FIGURA 38. TEMA DE LA OBRA MARIA.....	100
FIGURA 39. ENTRADA DEL TENOR.....	100
FIGURA 40. SECCIÓN B TEMA CARACTERÍSTICO DE LA PIEZA	101
FIGURA 41. ENTRADA DEL TENOR.....	101
FIGURA 42. INTERVENCIÓN A DUETO	102

FIGURA 43. TEXTO TONIGHT	104
FIGURA 44. IMÁGENES TOMADAS DEL MUSICAL WEST SIDE STORY	105
FIGURA 45. AGUDO PIANO, DINÁMICA DE SUSURRO	108
FIGURA 46. FORMA BINARIA COMPUESTA CON REEXPOSICIÓN VALS N°6.....	109
FIGURA 47. INICIO ENTRADA TENOR	110
FIGURA 48. SUBSECCIÓN B CAMBIO DE INTENCIÓN.....	111
FIGURA 49. SECCIÓN B CUATRO VOCES	112
FIGURA 50. FINAL.....	113
FIGURA 51. OP 51 LIEBESLIEDER WALZER 6. EIN UN GRAZIOSO UCCELLETTO. KLEINER, HUBSCHER VOGEL NAHM. 115	
FIGURA 52. INICIO DINÁMICAS E INTENCIÓN	116
FIGURA 53. CONTROL DE LA RESPIRACIÓN EN FRASEOS LARGOS.....	117
FIGURA 54. FORMA TERNARIA COMPUESTA IN QUEGLI ANNI IN CUI VAL POCO	118
FIGURA 55. SECCIÓN A INTRODUCCIÓN.....	120
FIGURA 56. REGIÓN DE RELATIVA MENOR SOL MENOR.....	121
FIGURA 57. MODULACIÓN BB	121
FIGURA 58. SECCIÓN C.....	122
FIGURA 59. FINAL.....	122
FIGURA 60. IMAGEN EXTRAÍDA DE (PONTE, 1784).....	124
FIGURA 61. DINÁMICA CRESCENDO PIANO	125
FIGURA 62. TEMPO DE MINUETTO	126
FIGURA 63. MARCACIÓN DE TEMPO ALLEGRO.....	126

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO MAS QUE DOS	14
FIGURA 64. FINAL FORTE PIANO.....	127
FIGURA 65. FORMA BINARIA COMPUESTA MÁS CODA ACH ICH FÜHL'S.....	127
FIGURA 66. INICIO SOPRANO.....	128
FIGURA 67. MOTIVO RÍTMICO.....	129
FIGURA 68. MOTIVO CARACTERÍSTICO	129
FIGURA 69. REGIÓN SUBDOMINANTE	130
FIGURA 70. CADENCIA AUTENTICA.....	131
FIGURA 71. IMAGEN TOMADA DE (CANTO-MADRID, S.F.)	133
FIGURA 72. RESPIRACIÓN EN EL FRASEO.....	134
FIGURA 73. COLORATURAS	134
FIGURA 74. COMPÁS (27-29)	135
FIGURA 75. FINAL DEL PIANO	135
FIGURA 76. FORMA BINARIA SIMPLE ROMANCE.....	136
FIGURA 77. MOTIVO VARIACIÓN INICIAL.....	137
FIGURA 78. MODULACIÓN MAYOR	138
FIGURA 79. FINAL, CADENCIA AUTENTICA.....	139
FIGURA 80. TEXTO ROMANCE	141
FIGURA 81. FRASEO.....	142
FIGURA 82. DINÁMICA ASCENDENTE HACIA EL PIANO.....	143
FIGURA 83. FORMA BINARIA COMPUESTA CON REEXPOSICIÓN NUIT D'ÉTOILES.....	144
FIGURA 84. INICIO ENTRADA SOPRANO.....	145
FIGURA 85. FRASE DE EXPRESIÓN COMPÁS 8 AL 11	146

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO MAS QUE DOS	15
FIGURA 86. CAMBIO DE TEXTO	147
FIGURA 87. FINAL.....	147
FIGURA 88. IMAGEN TOMADA DE (PLAZA, 2008).	148
FIGURA 89. TEMPO ALLEGRO	150
FIGURA 90. DINÁMICA DE CRESCENDO Y DECRESCENDO	150
FIGURA 91. VUELVE AL TEMA PRINCIPAL.....	150
FIGURA 92. FORMA BINARIA SIMPLE A TÍ.....	152
FIGURA 93. INICIO.....	153
FIGURA 94. CALDERON	153
FIGURA 95. SECCIÓN B.....	154
FIGURA 96. TEMPO E INTENCIÓN, MOTIVO PRINCIPAL.....	156
FIGURA 97. ARTICULACIÓN Y RESPIRACIÓN EN EL FRASEO	157
FIGURA 98. COMPÁS (28-36)	158
FIGURA 99. FINAL PIANO PIANÍSIMO	158
FIGURA 100. FORMA TEMA CON VARIACIONES TRES DIAS HACE QUE NINA	159
FIGURA 101. PRESENTACIÓN DEL TEMA.....	160
FIGURA 102. VARIACIÓN DEL TEMA 1	161
FIGURA 103. VARIACIÓN DEL TEMA 2	162
FIGURA 104. VARIACIÓN DEL TEMA 3	162
FIGURA 105. DINÁMICA VAIVÉN P-SF-P-SF	165
FIGURA 106. PROGRESIÓN DINÁMICA HASTA DESVANECER TEMPO	166
FIGURA 107. FINAL PIANÍSIMO	167

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO MAS QUE DOS	16
FIGURA 108. FORMA BINARIA SIMPLE FINAL.....	168
FIGURA 109. INICIO PRIMEROS COMPASES INTRODUCCIÓN	169
FIGURA 110. COMPASES (9-12).....	170
FIGURA 111. SECCIÓN B CAMBIO DE TONALIDAD.....	171
FIGURA 112. PRIMERA Y SEGUNDA CASILLA	172
FIGURA 113. (HUGO CUEVAS-MOHL POETA, S.F.).....	174
FIGURA 114. INTENCION Y TEMPO	175
FIGURA 115. RESALTANDO TRESILLO.....	176
FIGURA 116. IMPORTANCIA DE LOS CALDERONES.....	176
FIGURA 117. INTERVENCION EN DUETO	177
FIGURA 118. FORMA BINARIA SIMPLE AVE MARIA.....	177
FIGURA 119. INICIO, CIFRADO ARMÓNICO, NUMERO DE COMPÁS.....	179
FIGURA 120. INTERMEDIO MUSICAL.....	180
FIGURA 121. INTERVENCIÓN DE LA SOPRANO SECCIÓN B.....	181
FIGURA 122. ENSAMBLE Y HOMOGENEIDAD EN LAS VOCES	182
FIGURA 123. DINAMICAS INICIALES	184
FIGURA 124. RESPIRACIÓN DE ENSAMBLE	185
FIGURA 125. FINALIZACIÓN DE LA PIEZA	186
FIGURA 126. PASAJE DE CLÍMAX EN EL TENOR.....	186

INTRODUCCIÓN

El presente documento como fundamento al trabajo de grado - recital interpretativo de canto a dueto, se realiza para optar al título de licenciados en música, como evidencia del resultado de preparación en la Universidad de Nariño.

Por esta razón, el presente proyecto, manifiesta el interés de realizarse a dos voces características como lo son; soprano y tenor, además de obras solistas donde se destaquen ambas tesituras vocales, a través de obras del periodo Barroco, Clásico, Romántico, música del siglo XX, colombiano y regional nariñense; entre tanto las voces se destacan en el mecanismo técnico expresivo, que trae variedad, dinamismo y que al mismo tiempo refleja, el canto como disciplina integral.

Como primer factor, se busca la caracterización de los periodos musicales, donde, por ejemplo; el canto colombiano y regional aporte un carácter rítmico, rústico y expresivo, en el repertorio clásico por su parte aporte el virtuosismo. Para este resultado profundizar aspectos como, contexto histórico, en el análisis morfológico, fenomenológico, interpretativo, que abarque con detalle aspectos como: la tonalidad, metro, armonía, estructura, contexto histórico de los compositores, de los textos, dinámicas, fraseo; todo esto con el fin de obtener claridad en el proceso de montaje y también para enriquecer el recital, técnica e interpretativamente.

Otro factor que mejora el desempeño vocal es el ensayo, en él se suelen usar métodos de estudio que buscan el desarrollo del intérprete. Dichos métodos ayudan al estudiante a entender el entrelazado de aspectos que promueven una ejecución integral del canto y apoyan en la búsqueda de un sonido lírico claro. El uso de estos métodos, como el Concone, Giuseppe Concone (1997) - Vaccai, de Nicola Vaccai (2007); que se fueron creando a medida que el estudio de la música vocal avanzó, acercó a muchas generaciones de cantantes hacia una interpretación más cercana a ser perfecta.

El recital se divide en 3 secciones:

La Primera sección, cuenta con cinco obras a dos voces, en diferentes periodos musicales, que van desde el Barroco, pasando por el periodo Clásico, Romántico y música del siglo XX todo con un formato de piano y voces.

Como segunda sección y para continuar la propuesta, se incluyen seis obras para cantante solista, pasando por el periodo Clásico, romántico y chanson francesa, música colombiana académica en formato de piano y voz.

La tercera sección culmina con dos obras nariñenses para dueto, arreglo de Alexander Paredes y composición de Consuelo López y Beto Canamejoy, incorporando un formato instrumental, de piano, cello y voces; por otra parte, quinteto de cuerdas, por lo cual queda organizado de la siguiente forma:

Tabla 1. Orden de las piezas.

Nombre de la composición	Compositor	Instrumentación	Influencia principal
<i>Primera sección</i>			
Pur Ti Miro (Te Miro Te Deseo)	Claudio Monteverdi	Piano y Voces - Tenor y Soprano	Periodo Barroco 1642 - Opera la Coronación de Popea.
Sound the trumpet (Sonido de la Trompeta)	Henry purcell	Piano y Voces - Tenor y Soprano	Periodo Barroco, 1687.

Fuggi Crudele, Fuggi (Alejate Cruel, Alejate)	Wolfgang Amadeus Mozart	Piano y Voces - Tenor y Soprano	Periodo Clásico 1787- Ópera Don Giovanni - Anna y Ottavio.
Tonight (Esta noche)	Leonard Bernstein	Piano y Voces - Tenor y Soprano	Música del Siglo XX 1957 - Musical West Side Story.
Walzer op 52 número 6	Johannes Brahms	Piano a cuatro manos Voces - soprano, alto, tenor, barítono.	Periodo Romántico. Liebeslieder Walzer (vales de amor) 1869.
<i>Segunda sección</i>			
La Quegli Anni In Cui Val Poco. (Esos años en los que vale poco)	Wolfgang Amadeus Mozart	Intervención Solista Piano y voz- Tenor	Periodo Clásico 1795 - Ópera Las Bodas de Fígaro.
Ach Ich' Fühl's (Oh lo siento)	Wolfgang Amadeus Mozart	Intervención Solista Piano y voz - Soprano	Periodo Clásico 1791- La Flauta Mágica
Romance	Achille Claude Debussy	Intervención solista – Tenor	Chanson francesa 1862

Nuit D'étoiles (Noche de estrellas)	Achille Claude Debussy	Intervención Solista – Soprano	chanson francesa 1880 -
A Ti	Jaime León	Intervención Solista - Tenor	Música Colombiana
Tres días hace que Nina está dormida en su lecho.	Antonio María Valencia Zamorano.	Intervención Solista - Soprano	Música Colombiana Otto de Greiff
Final	compositor, Gustavo A. Rengifo - Arreglo de Alexander Paredes,	Piano, Cello y Voces - Tenor y Soprano	Música Colombiana Regional a Dueto
Ave María	Consuelo López y Beto Canamejoy	quinteto de cuerdas y Voces - Tenor y Soprano	Música Regional a Dueto

OBJETIVOS

Objetivo General.

Interpretar un recital de canto que abarque obras a dueto y solista de los periodos Barroco, Clásico, Romántico, Música del siglo XX, Música colombiana, Regional nariñense, en las voces soprano y tenor.

Objetivos Específicos.

Apropiar las herramientas de la técnica vocal en el repertorio a interpretar.

Interpretar los diferentes periodos Barroco, Clásico, Romántico, Música del siglo XX, Colombiana y Regional nariñense enfatizando en las voces soprano y tenor.

Analizar musicalmente las obras que conforman el repertorio.

JUSTIFICAIÓN

El presente trabajo de grado interpretativo a través de dueto soprano y tenor, denominado “Más que Dos” da lugar a un formato diverso y una propuesta que tiene como propósito, culminar el proceso formativo de pregrado y obtener de parte de la institución académica, el título de Licenciados en Música, por otra parte, indagar, en el manejo tanto técnico como interpretativo, fuentes que aborden recursos con obras específicamente para dueto.

Es así que, aunado a esto, el trabajo de grado expresa, la importancia de articular dos voces dentro de un ensamble musical, igualmente complementa la obra aportando significativamente cada uno de los rasgos característicos y aspectos de la voz de los cantantes.

Entre las motivaciones encontradas para planificar la realización de este proyecto; son permitir resaltar la experiencia sonora que denote entre estudiantes, docentes y demás asistentes, un formato musical, que destaque la función solista y dueto, recreando de manera diferente la proyección musical, las dinámicas en el canto, la versatilidad de la misma y el acoplamiento tanto rítmica, armónica, como melódicamente.

Por otra parte resaltar el trabajo de unicidad en el conjunto de voces, para la interpretación de los diferentes periodos del siglo XVI Barroco, Clásico segunda mitad del siglo XVIII, Romanticismo del siglo XIX, música del siglo XX, hasta terminar el recorrido por la música, nacional colombiana y regional nariñense de compositores como: Claudio Monteverdi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Gaetano Donizatti, Leonard Bernstein, Claude Debussy, Jaime León, Gustavo Yepes, Alexander Paredes, Consuelo López, Beto Canamejoy.

Con lo anterior, cabe mencionar que dentro del conocimiento interpretativo de las obras, es necesario incentivar el estudio de los métodos de canto, que implementan la técnica correcta para el ejercicio de la fonación, en este caso a dueto; técnicas vocales que vayan desde el recurso más básico

hasta el más complejo, investigaciones que abarquen el ámbito histórico, un análisis musical; morfológico, fenomenológico e interpretativo, así mismo destacar el trabajo en equipo, espacios que son importantes al momento de una ejecución musical.

Además, la trascendencia que tiene este recital con respecto a la parte técnica, profesional; es desarrollar un carácter interpretativo con el dueto, contribuyendo con eficiencia de manera práctica los conceptos de ensamble vocal, praxis vocal, línea vocal; para la comunidad musical, que se nutre de las melodías desde una perspectiva académica. Así mismo, estimular, con el fin de fortalecer aptitudes personales desde el canto, de esa forma generar frutos y dar continuidad a la ejecución de más repertorios en calidad de dúo.

Del mismo modo, la propuesta genera un impacto que beneficia a la comunidad universitaria tanto docentes como estudiantes que hacen parte del área de música y generaciones venideras, con las herramientas musicales que quedan pautadas en el documento, como en la realización del recital, así mismo como material de escucha ya que analiza y fortalece la interpretación de las obras; citando el marco teórico que refuerza este proyecto.

A los estudiantes que están en proceso de formación con su instrumento principal canto, en la materia práctica musical conjunta y contribuye como un registro en el análisis musical de las obras, además de una herramienta de investigación, resaltando algunos compositores, quienes en sus obras expresan un panorama sobre el contexto histórico, filosófico, artístico y religioso que dan a conocer la situación social; reconociendo de esta manera la influencia que estos han aportado al proceso evolutivo del canto.

MARCO DE REFERENCIA

Marco de antecedentes

El presente proyecto se apoya a partir de seis documentos, dos a nivel regional, dos a nivel nacional y dos a nivel internacional; los cuales aportan de manera directa e indirecta a la realización del trabajo para el recital de grado.

Regional.

Universidad de Nariño, Ana Elizabeth Caicedo Rivera - Cerbelion Bastidas Oscar Javier, 2009, Recital Interpretativo de Canto y Clarinete, “La Capacidad Expresiva e Inigualable de la Voz Humana y la Grandiosidad Sonora del Clarinete”.

Caicedo y Cerbelion (2009) plantean que:

Interpretar en música, es ejecutar una composición musical, teniendo en cuenta una serie de parámetros específicos los cuales servirán para darle sentido y unicidad a las obras. “La misión del intérprete es la de transmitir íntegramente las sensaciones sonoras con sus correspondientes efectos y características estéticas, que el compositor quiso plasmar en la obra en el momento de su creación” el intérprete no solo debe fijarse en el solfeo, debe ir mucho más allá de esto, ya que no hay cosas que están escritas en la partitura y es necesario investigarlas, para tenerlas siempre presentes, a la hora de interpretar una obra.

Con lo anterior; este trabajo de grado en su documento contiene una investigación bibliográfica enfocada a la preparación de un recital interpretativo del canto y clarinete, con obras del periodo Romántico y compositores nariñenses, resalta claramente el manejo técnico, en aspectos como respiración, postura, articulación, digitación, además es una propuesta con un formato poco usual en la Universidad de Nariño, Programa Licenciatura en Música, da a conocer los diferentes ritmos tradiciones

que se crean en Colombia, destaca el perfeccionamiento del órgano vocal, que depende del grado de desarrollo y de sus necesidades, actitudes como dedicación, constancia y paciencia.

Este documento aporta al presente trabajo de grado, como referente, ya que interpreta música del periodo romántico y obras de algunos compositores nariñenses, por lo tanto su investigación en el carácter histórico y musical es un ejemplo para el presente documento: en los aspectos de organización, argumentación y análisis, además presenta un dueto de dos instrumentos melódicos en el cual se evidencia la importancia del manejo de la respiración en los órganos respiratorios, la conducción del aire, la correcta articulación, igualmente destaca la importancia en la producción del sonido y todas las herramientas que intervienen como; el aparato bucal, los músculos de fonación, (mejillas labios lengua), en la mandíbula la posición de los dientes y la mediación del velo de paladar que como instrumentos de viento cumplen una función importante.

Universidad de Nariño, Cielo Sofia de la Rosa López - Ivan Camilo de la Rosa López, 2021, Recital Interpretativo de flauta traversa y piano, “Importancia de la flauta traversa y el piano colaborativo a través del recital interpretativo de compositores hispanoamericanos del siglo XX”

El presente trabajo decide interpretar obras de compositores hispanoamericanos del siglo XX, y expone diferentes puntos de vista en el contexto instrumental, histórico y musical, y al final busca demostrar la importancia del ensamble de estos instrumentos.

Rosa y Rosa (2021) describen que:

El origen de la palabra interpretar es del latín *interpretari* que, en un sentido amplio, desde la filosofía; interpretar es parte del concepto hermenéutica “el arte de explicar, traducir e interpretar” es un proceso para poder generar comunicación.

El intérprete musical, es un intermediario entre compositor y audiencia, puede conectar a personas que no conocen el idioma del otro (Orlandini, 2012).

Este escrito expone, la importancia del piano colaborativo a lado de un instrumento melódico, la flauta travesa y cómo se complementan estos instrumentos en el ensamble musical, para ello resalta la necesidad, de definir conforme a las habilidades y capacidades adquiridas a través del estudio, la profundización en conocimientos como: lectura a primera vista, ritmo, agilidad, tímbrica instrumental, oído melódico, historia y análisis musical, características que son indispensables posterior a la interpretación.

Entre otras peculiaridades que le aportan al presente documento manifiesta que; el ensamble musical se define como una actividad, la cual busca explicar y comprender las experiencias humanas en situaciones musicales, desde un espacio físico de estudio y montaje, calidez y compromiso del trabajo en equipo, entre el asesor de grado, músicos acompañantes y los instrumentistas, además afirman que los ensambles han estado presentes durante toda la historia y por ello surgen formatos musicales de esta índole, innovadores, para que más interesados promuevan dichas acciones en el trabajo en conjunto.

Por otra parte, le aporta como referente, en investigaciones de repertorios del siglo XX, en las cuales define que los compositores hispanoamericanos, fueron colonizados por España y hablan la lengua española, (Revista Universidad Javeriana, 2019). Por tal motivo aquellos creadores inspirados por las prácticas sociales y musicales con influencias del siglo XIX, mantienen un estilo romántico tardío y el uso de recursos rítmicos y armónicos, por ejemplo, se denota estas características en las obras de artistas como: Claude Debussy; considerado primer músico moderno, ritmos de Stravinski y la armonía atonal de Schönberg dando como resultado música nueva.

Nacional.

Universidad Pedagógica Nacional, Daniel Francisco Tapias Ferrero, 2013, “la flauta travesa y el canto, una propuesta creativa y metodológica, en la búsqueda y diálogo de sonoridades”

El instrumento de la voz, desde el desempeño profesional del músico y pedagogo, afirma que tiene un valor para contenidos como el solfeo y es el instrumento en el que todo empieza. Cantar es natural, distinto, es que existan maneras específicas de canto, que exijan a su vez ciertas vivencias y particularidades sonoras y culturales, “los demás instrumentos se hacen por imitación a la voz” es importante aclarar, que la técnica es relativa al estilo musical y sus condiciones se definen según el contexto y bajo capacidades corporales.

Para cantar; la interpretación y el análisis musical son dos ramas de suma importancia, puesto que todo intérprete musical, posee algún grado de análisis, que, si bien no puede obtener un conocimiento teórico concreto, le aporta soluciones desde una perspectiva consciente e intuitiva, las cuales son referentes al momento de enfrentar una nueva obra. Así mismo la caracterización del sonido en la música, ayuda para enfocar el sentido sonoro de la voz, por ejemplo, en la música colombiana, el dueto vocal según la historia, se manifiesta en veredas, pueblos y en ritmos como el bambuco, pasillo, danza etc.

El gusto por el canto a dos voces, nace por la inclinación a musicalizar obras y textos con objetivos de ampliar el repertorio nacional. Para los estudios de canción andina colombiana y cualquier obra en general, existen obras que en su estructura son sencillas y el trabajo es aparentemente fácil, pero la acción del ejecutante un tanto complejo, en su expresión y recursividad ya que, para comunicar y tocar al público, una cosa tan sencilla debe ser excelentemente transmitida (Rodríguez Melo, 2012).

Fundación Nanjing Bogotá, José Luis Padilla Corral, 2009, “Qi Gong en la Sanación del Espíritu”

Este texto expresa la visión del Qi Gong en el arte de inmortalizar al ser, por medio del estudio de la interpretación, la concepción de la tradición entre el cielo y la tierra, implica la visualización de lo que se transmite, el sentido del mensaje desde una apertura sin prejuicios, un cuerpo, una mente y espíritu en sanación, todo esto sujeto al dinamismo muy definido en cuanto a movimientos establecidos y ejercicios; este escrito considera buscar proponer y recrear, cómo descubrir el eco de la idea de virtud, una virtud asociada al canto que viaja y es irreprimible, denota la margen de la comodidad, ver el ruido como una información que nutre la imagen, que se representa a través del arte Qi Gong, “quien obedece al soplo” busca la identidad que le pertenece; Qi significa energía, búsqueda continua del ser que se fundamenta en un universo, en un espacio, Gong significa lo inestimable, lo impredecible, es un fundamento de prevención.

El viento, un elemento que no está marcado por las reglas, es un hombre libre, como aquel que cumple su tiempo en la cárcel, este componente implica una identidad definida, cuando inspira se llena de colores, fragancias, lo que en la música resalta como frases, dinámicas y distintos matices, que expone la verdadera expresividad artística del ser de arte; este concepto se concreta en ideogramas, el primero Qi: soplo- energía, el segundo Y: habilidad, esfuerzo, e interés y el tercero H: fortaleza, fuerza, poder, lo anterior interpreta el arte como una habilidad a partir del soplo manteniendo la fuerza. Todo lo que existe en el plano de realidad, tiene un ritmo diferente, la piedra lleva un ritmo, el vegetal lleva otro, el animal etc. Para la interpretación del canto lírico, cobran especial relevancia las disciplinas acústicas.

En la música, el hombre lleva otro ritmo, pero es ella la musa quien lo dirige, en este preciso momento aparece el TAO: es la elaboración de la necesidad de encontrarse a sí mismo, plasmar por medio de relaciones interpersonales, unas normas que establezca el pasaporte, la seguridad con que se

propone, el soplo vivificante, que no es más que un mecanismo de control; el preformismo identificativo que quiere decir; cuando el hombre está en su propio soplo vivificante y por tanto identificado desde su calidad, esto le permite transformar cualquier realidad sin perder su propia identidad, esto es extremadamente mágico, pues al cantar la voz se transforma, trasciende hasta que finalmente desde un inconsciente la sonoridad surge y es entendible, puesto que puede atrapar cultivar y al mismo tiempo pisar.

Internacional.

Sergio Tulian, 1990, en su tratado Maestro del Canto “nuevas técnicas para el fortalecimiento laríngeo”

Tulian (1990) expresa: El oído es una herramienta imprescindible para el buen manejo de la voz, ya que ayuda a escuchar con exclusividad, los accidentes fisiológicos neuromusculares, a través de las manifestaciones exteriores físicas y sonoras; como los pasajes entre tonos y semitonos, la diferencia de una voz impostada o artificial, la ubicación técnica para la colocación, la voz engolada respecto del entubamiento, sonidos cubiertos o abiertos; infiere en la importancia de educar el oído, de esta manera reconociendo las diferentes particularidades de cada voz, que se consigue a partir de la práctica auditiva (p.40).

Con lo anterior se entiende que el oído es capaz de reconocer, que voces necesitan más educación vocal y que voces no tanto, por ello se convierte en una herramienta que nos permite definir y desarrollar distintas y numerosas habilidades. Pero ¿cómo es, que este instrumento de carácter impulsor, transmite el sonido del exterior hasta el interior de nuestro cerebro y así obtener diferentes resultados sonoros e interpretar repertorios y músicas?

Distinguir numerosos sonidos, que viajan a través de ondas acústicas, se convierten en mecánicas y pasan por un proceso en el que la onda deja de ser sólida a líquida es una afirmación de

Alfonso Corti (1851) quien descubrió; que el verdadero centro de la audición es el “órgano de Corti”, llamado así en honor a su nombre, éste se sitúa en el canal coclear; su tarea es traducir y llevar la información sonora al cerebro, este a su vez guarda ese sonido característico, para volverlo a escuchar y reconocerle.

Por otra parte, otra referencia que le aporta al presente proyecto es la siguiente, ya que ayuda aclarar la importancia de hablar en voz alta.

“Todo inspira y espira todo es vibración” (Mansión, 1967).

Hablar en voz alta, es uno de los métodos para aportar al desarrollo físico de la musculatura, ayuda en la fonética y dicción, además es indispensable para preparar repertorio que presenta obras en otro idioma y a su vez acentos y dinámicas textuales, que en cierta medida dependen de la textura y distribución de cada una de las composiciones, que buscan variedad y dinamismo; calidad y buen sentido musical, en el cual se refleje un sonido propio y un diálogo interpretativo.

En este sentido, la propuesta presenta obras a dueto y hablar en voz alta es una de las actividades que recoge dentro de las obras, ya que tiene momentos teatrales hablados con textos que transmiten romance, fuerza, compromiso de los seres humanos como parejas, muestra de alguna forma el complemento desde lo más profundo de la necesidad humana, el afecto la empatía y la reciprocidad.

En síntesis, uno de los factores, por los cuales estas referencias le aportan al proceso de montaje es por qué; explica claramente los principales conceptos que dan a conocer los colores interpretativos, en este caso a partir de los textos, pues la realidad que evocan desde sus pensamientos, llega claramente a tener peso en su interpretación; por otro lado, las dinámicas y la intención es un claro indicio de la relación de los dos individuos entre sí. El rol del dueto, también representa la versatilidad del canto en su máxima expresión, puesto que se trata de dar y recibir, convertirse en personaje solista; pero también

acompañante de una idea, que holísticamente se permea y se integra en una idea concreta a través de la escucha.

MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL

Técnica vocal.

El estudio de la técnica vocal, se ha enmarcado en diferentes aspectos desde una perspectiva amplia e interdisciplinaria, donde el objeto de estudio vislumbra un punto científico y pedagógico en el sentido de formar integral y holísticamente al intérprete.

Dentro de este aspecto, el cantante debe desarrollar ciertas características que son herramientas para la evolución del instrumento, entre aquellas cualidades se habla de la conciencia musical, la cual es un elemento que rige el control del cuerpo y los órganos que intervienen al momento de la fonación. Por otra parte, aspectos como la respiración, postura, articulación, afinación, colocación, emisión y resonancia; así como también las diferencias entre las vocales cantadas y habladas.

Para desarrollar cada una de estas habilidades. Ferrer Serra (2008) propone que:

Acercarse a una correcta interpretación del canto y preparar repertorios de alta exigencia vocal y de mayor dificultad teórica; para el cantante lírico, es sin duda muy importante, crear un instrumento vocal, sano, fuerte y flexible teniendo en cuenta que el instrumento de la voz, tiene una particularidad entre todos los instrumentos, por lo que es un instrumento vivo y orgánico, se alimenta, descansa y se fortalece constantemente (p.124-125).

Con lo anterior, el cantante lírico, es tomado como un deportista de alto rendimiento y debe cumplir con ciertas condiciones mínimas para ejercer su práctica; debe ser constante y tomar un estilo de vida en pro del cuidado y el estudio; al retomar la metodología en el aprendizaje del canto hay también un componente teórico extenso que abarca dimensiones como la cognitiva, emotiva, afectiva, social y otras que ayudan al enriquecimiento interpretativo e intelectual de la filosofía musical, que en definitiva se pueden perfectamente llamar técnica vocal.

Tipos de técnicas en el Canto.

Existen diversas técnicas aplicadas al canto, dentro de esta variedad una de las técnicas en las que se apoya este recital, es la técnica del bel canto, es un estilo de la ópera italiana romántica, que se desarrolla a finales del siglo XVII, este término literalmente significa canto bello, el objetivo es generar una respuesta a la necesidad de una expresión genuina llena de autenticidad, que se combina con el virtuosismo y la precisión musical.

Según Verón Murua que cita el libro de Cornelius L, Reíd. (1911-2008) sostiene que:

“Este arte fue muy fuerte en algunas épocas de la historia, por lo que la polifonía, la monodia como el teatro, fueron ciertos recursos musicales que gestaron a los grandes belcantistas, un ejemplo de esta técnica, era cantar una versión distinta, declarando al gran divo, un canto limpio, ágil, justeza de afinación, brillo en su trino, capacidad de resolver grandes escalas cromáticas, todas estas habilidades de escuchaban en los castrati, hasta ese entonces el bel canto se había convertido en el inicio de comprender y asesorar las habilidades vocales, descubrir y asegurar las potencialidades del instrumento, hacer que las capacidades mecánicas y fisiológicas sean imposibles e inalcanzables, y que la calidad vocal que se refleja responda con eficiencia y con gran mecanismo”

La voz

Se utiliza para hablar, suspirar, reír, llorar, susurrar o cantar. Para cantar la voz se convierte en un instrumento musical y es necesario distinguir entre el uso cotidiano para hablar del que se utiliza para cantar.

En sentido estrecho, voz y habla no se consideran sinónimos y desde este punto de vista, la voz se entiende únicamente como el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales. Así la voz solo se refiere a vocales (a, e, i, o, u) y consonantes sonoras como (b, d, g); mientras que las consonantes

sordas (s, p, t, k) formaran parte del habla, por tanto, solo se considera en la voz, lo que se produce por la acción de las cuerdas vocales.

Como menciona anteriormente las vocales; desde la articulación dependen de tres aspectos, la altura de la lengua, su posición anterior y posterior y el redondeamiento de los labios, estas características definen el timbre vocálico y nos hacen distinguir una “a” de una “e” en el sistema fonológico de una lengua como el español, en el canto lírico específicamente hay otros factores articulatorios que influyen en la emisión, como la bajada de la laringe. Tradicionalmente se asume que en la articulación de la voz, es fundamental realizar una impostación o colocación adecuada para la resonancia homogénea dentro de un registro, la calidad de la voz depende, por tanto de la buena emisión de las vocales, apoyada y proyectada, mientras que en las consonantes recaen funciones expresivas e interpretativas, en este contexto todas las escuelas coinciden en que las vocales deben tener igualdad tímbrica en todos los registros, esta es una de las grandes diferencias con la voz hablada, donde cada vocal tiene unas características distintas.

Elementos de la Voz

Anteriormente el texto habla sobre que es la voz. Pero este apartado define ¿cómo se produce?

Necesariamente la voz tiene aspectos que determinan su ejecución es parte comunicativa y expresiva, de esta forma se afirma que la voz es ocasionada por el aire que se respira pasa por las cuerdas vocales y las hace vibrar produciendo un sonido agudo o grave según la tensión a la cual están sometidas, entonces define como primer elemento la respiración y así sucesivamente más elementos que la conforman como las cavidades de resonancia, las cuerdas vocales y diferentes órganos; nariz, tráquea, diafragma, laringe, paladar óseo, maxilares, frente y faringe.

Cada uno de estos elementos se definen a continuación, conceptos tomados del libro Anatomía de la voz de Begoña Torres (2008):

Respiración.

La base fundamental del canto en cualquiera de sus fases de desarrollo está en el trabajo de la respiración, que consta de dos momentos la inspiración y expiración en donde se ven involucrados algunos músculos más que otros, la musculatura abdominal, el diafragma y el tórax son parte fundamental de este engranaje que requiere una preparación y desarrollo para el correcto control del cantante.

Existen algunas formas de respiración que se deben tener en cuenta, la respiración alta o clavicular, la respiración media o intercostal, la respiración abdominal-diafragmática, la respiración completa. Por otra parte, considera que inspiración debe ser una actividad pura “se respira por la nariz” de lo contrario si se inspira por la boca todas las impurezas, podrían ocasionar dolencias inflamatorias en el aparato respiratorio, aunque en algunas ocasiones existen obras que entre frase y frase contienen muy poco espacio para respirar es aquí entonces donde se utiliza la boca como medio para el ejercicio de la fonación.

Músculos Abdominales.

Dentro de los músculos abdominales. El abdomen es la porción de tronco comprendida entre el tórax y la pelvis, según el libro de Anatomía de la voz de Begoña Torres (2008) la mayoría de los músculos del abdomen son músculos anchos que se insertan mediante un tendón, contiene la mayoría de órganos del aparato digestivo (estómago, intestino, hígado, páncreas) parte del aparato urogenital (riñones, uréteres), el bazo y las glándulas suprarrenales. (p.121)

Los músculos abdominales se clasifican en tres grupos:

- ❖ Grupo anterior: formado por el recto del abdomen y piramidal.
- ❖ Grupo lateral: formado por el músculo oblicuo externo, oblicuo interno, transverso del abdomen.

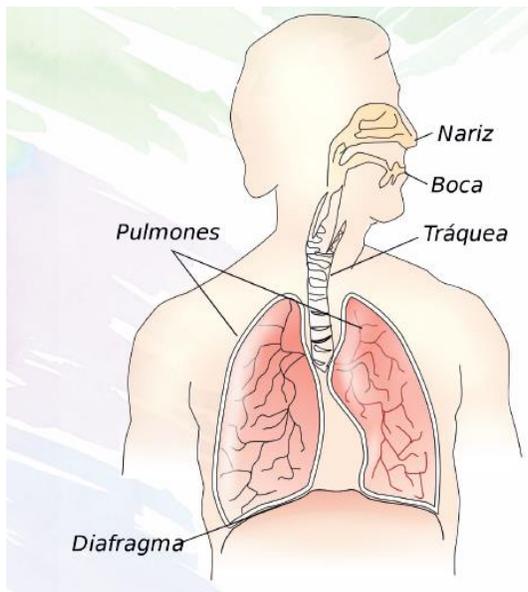
- ❖ Grupo Posterior: formado por el músculo cuadrado lumbar

De otro modo el cantante lírico debe enfocarse en trabajar la respiración diafragmática en este caso el aparato diafragmático.

Diafragma.

Es un músculo circular abovedado (parece un paracaídas) que divide la cavidad torácica de la abdominal, permitiendo que se realice el intercambio gaseoso y la movilidad de las vísceras (manteniéndolas suspendidas, móviles, libres y en su correcto desplazamiento), es el músculo de la respiración (inspiración) por excelencia. Su inervación corre a cargo del nervio frénico, que se origina en la zona cervical.

Figura 1. Diafragma



En esta imagen se ve claramente que el diafragma tiene forma de paracaídas y al contraerse, desciende ensanchando la base del tórax. Esta acción lleva a los pulmones en sentido vertical, lo que permite mayor ventilación simultáneamente desplazando a los órganos abdominales (estómago, intestino, páncreas, bazo, parte del aparato urinario, entre otros).

Por consiguiente, este órgano maneja la mayor parte del control voluntario de la respiración; por ende, cuando se habla de la duración de las notas y frases musicales es imprescindible el buen manejo diafragmático respiratorio. Existen cuatro formas de respiración:

La respiración alta o clavicular:

Es la menos aconsejada para el estudio de un instrumento de viento o del canto porque requiere demasiado esfuerzo para almacenar muy poca cantidad de aire, guarda el aire en la parte alta de los pulmones lo que genera tensión para el canto.

La respiración media o intercostal:

Es un poco mejor que la anterior pero no del todo conveniente, debido a que se llena solo la parte media de los pulmones, es la que se realiza generalmente cuando se respira normalmente para hablar.

La respiración abdominal-diafragmática o baja:

Es aún mejor que las anteriores por que se llena de aire la parte baja de los pulmones esta es la cavidad más amplia y se puede albergar una cantidad de aire considerable para el ejercicio técnico vocal.

La respiración completa:

Es la que se llena en su totalidad en ambos pulmones, consiste en introducir el aire hasta la parte baja de los pulmones, concretamente a la zona más próxima al diafragma. Esta es la mejor y por eso es la más recomendable, una forma que proporciona un tratamiento correcto y adecuado del aire que se dispone, también se debe tener en cuenta que esta función es la que cumple a cabalidad con la actividad del canto.

De igual forma se define. El tórax: un elemento que se encuentra entre la base del cuello y el diafragma, tiene forma de pirámide, es expansible, permite la inspiración, cuando se moviliza el tórax se produce la apertura de las costillas y un descenso parcial del diafragma.

Para continuar con la descripción, otro de los elementos de la voz y sus características son las cavidades de resonancia en este caso los resonadores, así como las cuerdas vocales.

Los resonadores

La caja de resonancia en el cuerpo humano, la forma todas aquellas cavidades situadas por encima de las cuerdas vocales (faringe, boca y cavidad nasal); la cavidad nasal, es el único resonador fijo ya que sus paredes son rígidas y no puede cambiar de volumen ni forma y será utilizada únicamente en determinados sonidos nasales, para ello la posición de la laringe también influirá en la posición de la lengua y por tanto en el volumen de la cavidad bucal, la boca será el principal resonador de la voz, puede variar su apertura y por medio de la lengua y los labios el sonido puede modificarse con lo anterior es necesaria la coordinación de todas las partes para cantar.

Cuerdas vocales

Las cuerdas vocales son dos bandas elásticas, localizadas en la laringe, directamente encima de la tráquea, se mantienen abiertas al respirar y se cierran fuertemente al tragar, al dejar salir el aire las cuerdas vocales vibran, también se llama pliegue vocal, tienen un pequeño saco entre los dos pliegues llamado ventrículo que ayuda a cumplir el ciclo vocal.

En este apartado se precisa otro elemento importante que permite la función tanto de las cuerdas vocales como de los resonadores. La articulación.

Articulación.

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (2016) hace público un artículo sobre la inteligibilidad en el canto lírico, se relaciona con la condición del texto entendible, junto a otros

factores de carácter musical; las vocales, sonidos centrales que aportan la mayor parte de la materia sonora, dependen, desde el punto de vista articulatorio, desde tres aspectos: la altura de la lengua, su posición anterior o posterior y redondeamiento de los labios.

Tipos de articulación.

Existen los activos y pasivos. Los órganos articuladores activos son aquellos que están en constante movimiento durante la producción del sonido en cambio los pasivos, son los que durante la producción de sonido permanecen inmóviles.

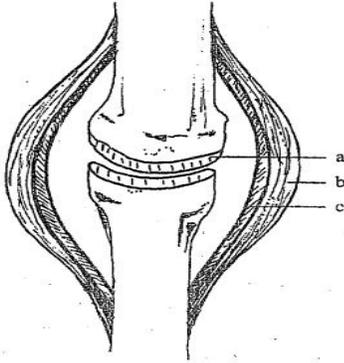
Qué órganos intervienen en la articulación.

Los órganos articulatorios activos son la lengua, mandíbula, velo del paladar y los labios, mientras que los órganos pasivos son los dientes, paladar duro y maxilar superior”.

Por otra parte, en el libro Anatomía para la voz de Torres (2008) describe que:

Una articulación puede presentar movimiento o no presentarlo, por ello cuando se refiere a este concepto se habla de la unión de dos huesos independientemente de su grado de movilidad. Existen diversos tipos de articulaciones en nuestro cuerpo, en este caso el trabajo se extiende en las denominadas, articulaciones *diartrosis* o *sinoviales*, aquellas permiten movimientos libres en los huesos; estas articulaciones se denominan con aquellos nombres ya que en su interior poseen un líquido lubricante llamado *sinovia* recubiertos de una membrana.

Figura 2. Esquema General de una Diartrosis



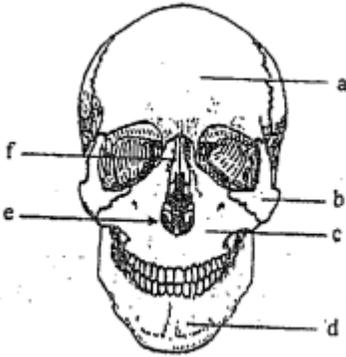
En esta figura se encuentran el esquema general de una diartrosis o articulación sinovial, a: cartílago articular, b: cápsula articular, c: cápsula sinovial.

La cápsula articular envuelve las superficies óseas y se junta al cartílago articular que contiene por dentro la cápsula sinovial, la encargada de producir el líquido sinovial, viscoso y que lubrica las superficies, reduciendo al máximo la fricción entre los huesos.

La nariz y las fosas nasales

Esta parte del tracto vocal es completamente visible, es la segunda vía para el paso del aire, situada a continuación de la faringe y en la que se encuentra el órgano del olfato, conformada por el vértice de la nariz, que se denomina *raíz nasal*, la arista, que se denomina *dorso*, la punta, y sus *narinas* que tienen un borde lateral llamado ala de la nariz. La nariz no tiene la posibilidad de modificar su forma excepto algunos ajustes minúsculos por fuera; es decir al nivel de la abertura de las narinas, en lo que se refiere a la voz es indispensable para los resonadores y la articulación, ya que su nivel de resonancia, es alto en particular para la articulación las consonantes y las vocales se denomina nasales.

Figura 3. Visual del cráneo



En esta imagen tomada del libro Anatomía de la Voz. Torres (2008) muestra el cráneo. visión anterior a: frontal, b: cigomático, c: maxilar, d: mandíbula, e: abertura piriforme, f: nasal.

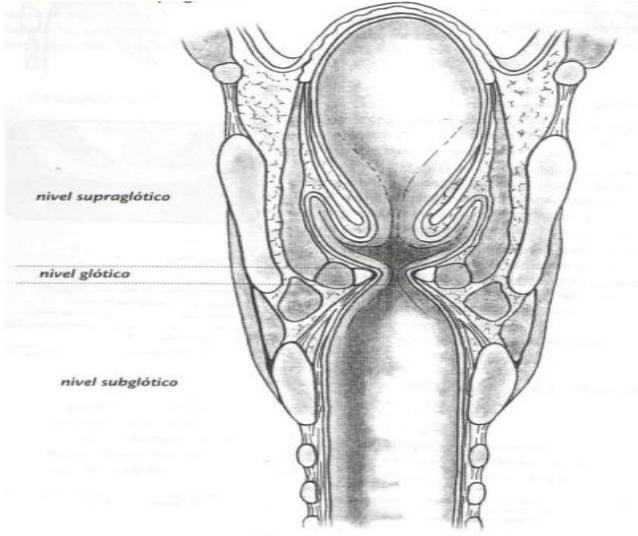
De modo similar las fosas nasales, son una parte flexible, ya que son dos zonas huecas dispuestas en el interior de la nariz. La cavidad nasal se abre por delante de las narinas y detrás por un orificio llamado coana, en esta cavidad se encuentran las fosas nasales, tanto la derecha como la izquierda, cada fosa nasal presenta un techo, suelo y paredes, externa, lateral y media.

Finalmente, la voz humana es producida en la laringe cuya parte esencial, la glotis, es por ello que a continuación de amplia este concepto, así como la tesitura y registro de las cuerdas vocales.

Laringe

Es la extremidad superior de la tráquea, su función es tapar las vías respiratorias y de producir los sonidos bajo el aire espirado; en la espiración activa el aire hace vibrar los pliegues vocales los cuales se encuentran en la laringe, a su vez la laringe se desplaza verticalmente bajando en los sonidos graves y subiendo en los agudos. Pero ¿cómo es que se realiza este proceso? La laringe está formada por un esqueleto de piezas cartilaginosas, en las cuales se insertan pequeños músculos responsables de los movimientos laríngeos, se denominan músculos extrínsecos, los que mueven la laringe en conjunto.

Figura 4. Niveles de la laringe



En esta sección, existen tres niveles de la laringe, 1. nivel subglótico, 2. nivel glótico, 3. nivel supraglótico.

El primero, es la zona más alta de la tráquea situado inmediatamente debajo de las cuerdas vocales, en el espesor de la mucosa de esta zona, se encuentra una variedad de receptores nerviosos los cuales se estimulan cada vez que hay variación en la presión, lo que permite ser reconocido por el sistema nervioso y gracias a ello permite también saber si existe demasiada o poca presión sobre las cuerdas vocales al generar el sonido.

El segundo, es el nivel de las cuerdas vocales, esta zona se independiza por un espacio entre el ligamento vocal y la mucosa, denominado *espacio Reinke*, de este modo, se posibilita su ondulación en determinados mecanismos vocales. A menudo se piensa que la glotis es un órgano, pero lo cierto es que es un espacio, situado entre los pliegues vocales, en este caso la glotis puede estar cerrada, es cuando los pliegues se acercan hasta tocarse entre sí, glotis de fonación, los pliegues aparecen a menudo un poco cóncavos, glotis abierta, todos los músculos están distendidos.

Y por último el tercer nivel, se encuentran las bandas ventriculares situadas por encima de las cuerdas vocales llamadas también cuerdas falsas, gracias a un músculo que toma por nombre, músculo tiroaritenoides, los ventrículos laríngeos pueden cambiar ya sea ahuecando o de lo contrario aplanando y

constituye la primera cámara de resonancia por encima de las cuerdas vocales tales cambios pueden modificar el timbre de la voz.

Por consiguiente, se nombra el timbre de la voz. El vocal, permite definir y distinguir la calidad de los sonidos, frecuencia e intensidad, además influye tanto en la tesitura y el registro, que son determinados por la laringe y las cuerdas vocales, los cuales constituyen la parte primordial en la personalidad vocálica.

Tesitura y registro

Lucia Casal (2021) da a conocer el significado y las diferencias entre rango, tesitura y registro, donde dice:

Se entiende por extensión y rango vocal como sinónimos. Este concepto se refiere al número de notas, de la más grave a la más aguda, que una persona consigue producir, por otro lado, establece que la tesitura es el registro concreto de una parte (especialmente de una parte vocal) que se utiliza de manera más constante, en contraposición al registro total o ámbito de esa parte, así, una parte de la soprano puede tener una tesitura aguda o grave. (p. 224-228)

En consecuencia, el término ‘tesitura vocal’ corresponde al número de notas, de la más grave hasta la más aguda, que una persona consigue producir con calidad vocal, en esas notas se encuentra la mejor sonoridad, la emisión natural y consecuentemente, la mayor expresividad.

Así mismo García en su libro *Armonía Musical* (1894) habla del registro vocal, expresa que:

Existen tres partes o tipos de registro (de pecho, medio, y de cabeza), teniendo cada uno de ellos su alcance delimitado y sonoridad particular. El registro de pecho se identifica con la voz grave, y se caracteriza por la riqueza del sonido que comporta, siendo más fuerte y teniendo mayor

proyección que los demás. El registro medio se corresponde a la llamada ‘voz media’: es el más próximo a nuestra voz hablada. Y el registro de cabeza, se refiere a la voz aguda, siendo usado para describir la tesitura vocal superior y caracterizándose por una calidad más simple y ligera (p. 8).

Según el trabajo de tesis, planteado en el marco de referencias regional “Recital interpretativo de Canto y Clarinete - Ana Caicedo - Oscar Cervelion, la voz humana se clasifica de la siguiente manera:

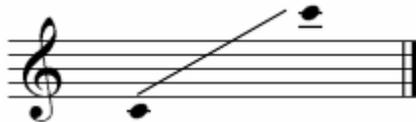
Tabla 2. Clasificación de las Voces

Voces femeninas	Voces masculinas
soprano, mezzosoprano y contralto	tenor, barítono y bajo

➤ soprano.

Es la voz femenina más aguda con timbre claro y brillante.

Figura 5. Registro Soprano



➤ Mezzosoprano.

Es la voz femenina media que se encuentra entre la soprano y la contralto con un timbre rotundo y mucho más grave que la soprano.

Figura 6. Registro Mezzosoprano



➤ Contralto.

Es la voz femenina más grave y se destaca por la rica sonoridad y amplitud.

Figura 7. Registro contralto



➤ Tenor.

Es la voz masculina más aguda, se escribe una octava más arriba de la octava real.

Figura 8. Registro Tenor



➤ Barítono.

Es una voz más grave y aterciopelada que la del tenor.

Figura 9. Registro Barítono



➤ Bajo.

Es la voz masculina más grave con un timbre muy oscuro.

Figura 10. Registro bajo



El velo del paladar

No siempre se siente ya que está situado en el fondo de la boca, pero es una pieza indispensable a la hora de la fonación, en la vida cotidiana durante la deglución, este término significa la acción para que los alimentos pasen de la boca al estómago, sirve para impedir que los alimentos y sobre todo los líquidos pasen por detrás hacia la nariz y es el lugar del ronquido. Es una zona que influye en la apertura de la trompa auditiva, ya que comunica la faringe y el oído medio.

Está formado por dos partes, el paladar duro y el blando, el paladar duro es aquel que está formado por los maxilares hacia adelante y los palatinos hacia atrás, es aquel donde la lengua comprime los alimentos durante la deglución, mientras que el paladar blando es aquel que tiene una formación fibromuscular es el encargado de cerrar el istmo o franja faríngea durante la deglución.

Faringe

Es un tubo flexible de doce centímetros de longitud, situado por detrás de la cavidad nasal, la bucal y de la laringe, actúa como conducto para la deglución y el paso del aire. En el libro Anatomía para la voz Germain (2013) La faringe forma la parte vertical del tracto vocal. Aparte de su función de comunicación, tiene en la fonación, un papel de resonador. (p 197 y 219).

En la faringe se encuentran las siguientes secciones: la rinofaringe, que corresponde a la región de la nariz, la orofaringe, al nivel de la boca y la hipofaringe que corresponde a la laringe por delante y por encima del esófago. Así mismo está formada por tres túnicas, una túnica mucosa en la parte interna, una muscular y una fibrosa, además como conducto faríngeo modifica la resonancia aumentando los armónicos graves.

La boca

La boca es el principal resonador de la voz, por medio de los cambios de posición de la lengua, el velo del paladar, los labios y la mandíbula (denominados articuladores) además en los sonidos orales, el aire resuena únicamente en la boca y la intensidad o volumen final del sonido será directamente proporcional al área de la abertura de la boca, Torres (2008) “De todos modos es necesario insistir en que la mandíbula nunca ha de abrirse con fuerza, ya que esto determina la tensión de la musculatura supra hioidea y dificulta la función de la laringe”(p.192).

Dentro de la boca también encontramos la lengua y los labios que son articuladores importantes del lenguaje así mismo la posición de la boca variará para ir adaptando su volumen a los sonidos más graves o agudos. La lengua se mantendrá plana, la punta dispuesta detrás de los dientes, ya que determina un volumen mayor a la cavidad bucal y la posición de los labios influirá en la resonancia y

por tanto en el timbre; si se abren los labios es forma horizontal, el color de la voz ser más claro y en forma circular, este color será más oscuro.

Tráquea

La tráquea se sitúa en un espacio que hay entre los dos pulmones, tiene una longitud de 10 a 12 cm es la parte donde continúa la laringe, su función es conducir el aire hacia los pulmones o fuera de ellos, contiene de 16 a 20 cartílagos en forma de la letra C y se forman como anillos semicirculares, además se sitúa posterior al esófago, aumentando la longitud del cuello al tragar y también a la inspiración, en ella se encuentran los bronquios principales, el derecho y el izquierdo.

Maxilar

Hace parte de la pared lateral de la fosa nasal, en él se encuentra una apófisis ascendente (parte de un hueso por la que se articula otro hueso y en la que se inserta un músculo) apófisis frontal, lateral, o cigomática, una horizontal, o palatina y una descendente; el maxilar contribuye a la formación de las fosas orbitarias y nasales y de la cavidad bucal, también aporta como un resonador, es un hueso, donde se implantan los dientes superiores, constituye el soporte para la articulación de cada una de las vocales y consonantes, así como para los huesos de las fosas nasales.

Frente

Denominado hueso frontal, es impar, central, simétrico y plano, simétrico y plano, con dos caras, endocraneal y exocraneal y un borde circunferencial, en él se asocia por su forma de giba y conectado con los huesos de la nariz, la voz de cabeza, y es por ello que debido a esto se debe su nombre ya que su resonancia es más de cabeza y hacia al frente además en esta acción las cuerdas vocales se estiran se hacen más finas; el hueso frontal entonces además de ser una cavidad de resonancia es un identificador para verificar si se está alcanzado una voz natural y sin presión del aire.

Postura.

En el libro Anatomía de la voz de Torres (2008). Habla del funcionamiento en el aparato fonador en la que aporta información como; la voz, puede verse alterada por la postura, puesto que el cuerpo actúa como un todo indivisible y una mala postura puede provocar que los elementos del aparato fonador actúen bajo tensión o de un modo incorrecto, entonces para cantar no solo se utiliza los resonadores frontales, esfenoidales y maxilares, sino que también es necesario modificar la postura por ejemplo: el paladar blando (cielo de la boca) tiene que tener una correcta postura y así darle una mayor resonancia a todo el sistema haciendo uso de la laringe, faringe, boca y cavidad nasal, así como la ubicación de la lengua.

Para ello, la postura es una herramienta del canto y que es muy importante siempre estar relajado por ello los ejercicios vocales que pueden ejecutarse en la verticalidad corporal y apoyado de una respiración diafragmática por ejemplo al estar de pie y derechos, el cuerpo debe descansar sobre las piernas de modo equilibrado y los pies deben estar algo separados, se tensionan las rodillas, seguidamente enderezar la columna vertebral evitando el exceso de curvatura ya sea hacia adelante o hacia atrás, la pelvis ligeramente desplazada hacia adelante, los hombros mantienen un eje equilibrado evitar elevarlos, la nuca se extiende con la sensación que la cabeza descansa en la columna vertebral flexionada ligeramente hacia adelante o hacia atrás, mandíbula relajada, la sensación óptima es notar que la mandíbula cuelga bajo las orejas, al fin de mantener la postura descrita sin llegar a sentir tensión.

Esta relajación debe tener una contraparte activa, donde los codos ligeramente se flexionan ayudando al diafragma a trabajar sin tensión así mismo las axilas deben tener un espacio de aire sin llegar a subir los hombros con tensión innecesaria, sensación de pecho abierto sin descuidar el eje vertical del cuerpo, debe haber la sensación de que los omoplatos ligeramente ayudan a mantener los hombros activos y no caídos completamente sin llegar a tensionar.

Calentamiento muscular.

El calentamiento muscular debe ser gradual, comenzando por ejercicios físicos sencillos que ayudarán a la creación, concentración y a la posterior actividad en el canto, como segundo, la relajación y tonificación ayuda a la concentración, permite la disposición de la musculatura del cuello, brazos y piernas por otra parte, el control abdominal, las dos funciones que deben concientizarse fundamentalmente, en la respiración son la conexión diafragmática y el control de la columna de aire y por último el uso del aparato fonador, que ayuda a buscar la colocación de la voz.

Por consiguiente, existen varios tipos de resonadores que apoyan a que el calentamiento muscular sea el adecuado, los de pecho y los de cabeza; regularmente los resonadores de pecho están asociados a la notas graves o bajas y los de cabeza principalmente a la notas medias y medias altas, de manera que para el calentamiento es necesario iniciar con el registro grave ya que será más fácil notar el ancho de la columna de aire, particularmente en la zona de la garganta y si se canta muy agudo la columna de aire se estrecha un poco y se genera la tendencia a cerrar la boca inconscientemente, para lo cual es indispensable conscientemente, mantener lo más amplia esta cavidad en las notas agudas y estar lo más relajado posible, articulando el apoyo y abertura deseada, los resonadores comenzarán a activarse paulatinamente con vibraciones en distintas zonas del cráneo ayudadas con la “M” “U” y la “N”.

Maestro del Canto Tulian (1994). Los resonadores más usados son los maxilofaciales sin necesidad de que el sonido sea nasal; en la técnica del bel canto, que en este sentido es la creación de un espacio entre la parte trasera de la garganta y levantando el paladar blando, para esta técnica es necesario pensar, en que el cuello está estirado para crear un espacio de reproducción más amplio; aplicando a su vez la voz mix; voz mixta la cual mezcla la voz de cabeza (voz ligera o falsete) y la voz de pecho (p.68).

Afinación.

El concepto de afinación vocal es la precisión en la altura melódica o frecuencia de un sonido determinado, en el infiere el canal corporal que asume características relacionadas con sub canales en este caso el sub canal respiratorio, laríngeo, resonancia, músculo esquelético, coordinación neurológica, todos estos conllevan a operaciones de autopercepción una exhaustiva conciencia, reeducación corporal, una educación somática, que lleva a un segundo canal el acústico para darle forma, este funciona como un conector vocal dentro de la frecuencia melódica en tanto intensidad, timbre, altura, color, calidad, afinación, duración, espacialidad, reconocidas a través del entrenamiento auditivo, para al final con otros elementos más ser transmitido.

El canto dentro de la organicidad es un receptor de todos los aspectos mencionados y por mencionar, en síntesis, son aspectos que verifican la practicidad, varias disciplinas, en un campo de gran conocimiento, elemental para ubicar el aparato fonador en un estado de pureza conceptos que el estudiante manipula desde su percepción sensorio-motriz, en la práctica de la técnica vocal.

Colocación.

Estill Voice Training, expuesto por (Estil, 2012) dice.

El Twang en el Estill Voice Training es referenciado como una configuración de tracto vocal, que tiene como componentes principales: un tubo EPI laríngeo estrecho, la laringe arriba, el velo del paladar en posición alta y un registro ligero; El Twang es una configuración de tracto vocal una modificación del ancho del tubo, todas estas características abarcan un enfoque más preciso ya que se visualiza de forma consciente. Las partes del instrumento que necesitan práctica para desarrollarse así mismo dentro del estudio de la técnica vocal, la estructura del tracto vocal, la cual modificará el resultado sonoro, aclarando que el tracto vocal está formado por la laringe, la faringe, cavidad oral y cavidad nasal.

Es importante dar un uso consciente a las cavidades óseas ya que, para la colocación o también llamada impostación, depende de la correcta respiración y postura generando a su vez que los resonadores de la máscara, se encuentren en todo el cuerpo de esa forma se genere una línea vocal deseada.

También existen otro tipo de colocaciones las cuales se han manifestado dentro del proceso de formación en el programa, dentro de ellas están la “Carusiana” “Shippiana” “Gigliana”.

Colocación Carusiana

Se encuentra a los noventa grados de posición 90° partiendo en la cabeza, su mitad de perfil frontal, con dirección firme hacia la nariz, en ella se encuentra una voz natural, ocupa los resonadores horizontales, existe una pequeña inclinación hacia el piso, pero con una mirada frontal, para esta forma de ejecutar el canto la vocal A ayuda mucho, las consonantes Tra - Ma, además esta técnica posibilita el desarrollo de los resonadores frontales.

Colocación Shippiana

Esta técnica también se encuentra a los noventa grados de posición 90° solo que en el perfil de la parte de atrás de la cabeza, es un punto medio que se conecta con la posición carusiana, para esta forma de ejecutar el canto la vocal O ayuda mucho, es un canto asociado con el lado de atrás de la cabeza, sus resonadores se desarrollan detrás de la coronilla, determinará una emisión más liviana, no es así para todas las voces, en especial las carusianas, que cantan con la parte frontal, pero para las voces graves aporta un número de herramientas que le ayudarán al instrumento; aunque según el libro Maestro de Canto de Sergio Tulian (1994) en el que afirma que (aunque las voces con experiencia si tienen una buena base técnica, todas estas teorías son posibles sin mayores problemas en cualquier tipo de voz y de registro)

Colocación Gigliana

Esta técnica se encuentra a los noventa grados de posición 90°, en este caso con la mirada y el cuadrante apuntando hacia los labios, se representa un sonido principalmente por la sensación acuada es decir en intensidad y soplo, que llenará de sonoridades la caja de resonancia entre la boca y los dientes y será más clara con la emisión de notas graves, esta colocación goza de una amplitud entre la cabeza y los resonadores horizontales bajos, de las orejas, hasta la boca, además conserva su dramatismo vocal e intenso, con extensión en los registros a partir de las notas graves, permite experimentar una verdadera sensación horizontal vocal.

Línea vocal.

Según Patricia Moncayo, directora del área de canto en Misi Escuela de Teatro Musical, la técnica vocal es una sola, pero varía su configuración vocal dependiendo el género musical que se esté interpretando.

La característica principal de la línea vocal en el teatro musical, es cantar como si estuviera hablando, el uso del micrófono permite el cambio en la estructuración vocal para variar la configuración de la colocación sin comprometer la salud y permitiendo que el público escuche todo lo propuesto por el intérprete, así se llega a la técnica en el teatro musical. En este Género Musical sobresalen algunas técnicas vocales como el Legit, Belt, Mix; legit: técnica que se desprende del canto lírico y da ligereza al sonido permitiendo una mayor comprensión del texto cantado.

Emisión.

los métodos de canto, en uno de sus objetivos buscan controlar y producir belleza sonora a partir de la voz cantada, muchas veces el compositor adquiere un rasgo muy rústico para el instrumento

del canto por lo cual la voz humana atiende a tres parámetros que en resumen se detallan como canales emisivos corporal, acústico y semántico.

Dentro del ejercicio de fonación teóricamente hay unas funciones, que cumplen los diferentes sistemas del cuerpo a nivel muscular y óseo, donde el aire en la acción de expirar sale expulsada por la boca y esta choca con los resonadores craneales, en el canto específicamente lírico todos los resonadores del cráneo deben estar activos, a esto se le puede considerar como una emisión correcta, puesto que el sonido se va a amplificar llegando siempre más lejano y por supuesto chocando con las paredes del exterior en el caso de ser un salón.

La emisión es el flujo de energía y sonido, que de ser mal llevada a cabo produce segmentación en el sonido u opacidad. El mal sonido o la incorrecta emisión es aquella que es limitada, el tipo de emisión lírica no es natural, es una emisión creada al propósito, para poder aguantar los parajes melódicos de las óperas y el sostén del bel canto, por lo cual es una emisión artificial o antinatural, al igual que la respiración, puesto que los músculos que trabajan en la respiración, se disponen a estar activos durante el canto y exigen su máximo potencial de sostén; por el contrario en la acción de dormir la respiración es completamente involuntaria y despreocupada, donde no hay una resistencia suficiente para cantar.

La emisión correcta depende en gran parte de la acción de respirar y expirar, el control del aire debe ser completamente dosificado para generar una correcta emisión, el otro factor importante es manejar correctamente las articulaciones craneales que son controlables en este caso, la mandíbula y también la lengua, para que no haga interferencia con el trayecto del aire y que así esta tenga su correcto rumbo hacia su amplificación y por ende correcta emisión.

Potencia.

Las resonancias son el resultado acústico completo de las modificaciones en los órganos, que conforman el tracto vocálico por lo tanto existe una técnica en el canto, que en la música académica es una de las máximas expresiones de dificultad en todos los aspectos técnicos, involucra el proceso de la fonación y es el método de aprendizaje activo del canto con una aproximación consciente; el método de aprendizaje activo según (Distrital 2022), es un método de enseñanza, que involucra actividades a través de la solución de problemas, que promueva un pensamiento crítico “hagan algo que desarrolle sus habilidades” involucra al estudiante, busca conocimientos previos y fortalece herramientas que ayudarán a mejorar con carácter provisorio, las partes débiles de su estudio. realizado el anterior paréntesis se continúa con el concepto potencia.

La potencia se asocia con la proyección vocal, es un canto sin esfuerzo, esfuerzo físico, evitando crear tensiones, ni rigidez, pero si con las visión y sentir de los músculos relajados, lo anterior se describe a que en el género operístico, los micrófonos no existen, por lo mismo la actividad vocal requiere un tipo de exigencias en la disciplina muscular, debido a la potencia sonora y el hablar de voz natural, no es lo mismo que cuando se habla fuertemente para coger un taxi o llamar a un niño en la calle, creando un volumen o potencia en la voz, ya que una mala potencia trae consigo ronquera, se podría decir que son vibraciones arrojadas sin sentido, en este caso las personas que practican el canto, tienen que ser conscientes que para alcanzar una potencia considerable, para una voz natural es necesario la conciencia vocálica musical y una adecuada respiración. De esta manera añadir otra dimensión a la voz.

Interpretación

En el canto, sin embargo, es posible desligar los aspectos mecánicos del aprendizaje de la técnica vocal, de la realidad personal del estudiante – intérprete, resultando necesario aclarar el aspecto actitudinal.

Para la segunda categoría de la investigación del proyecto, el canto involucra sensaciones de bienestar tanto en la emisión de la voz, como lo corporal, coordinación del pensamiento – consciente, movimiento, sonido, solfeo musical y expresión musical, el estudio del texto y la pronunciación, con el fin de buscar al repertorio el estilo que se representa con el sonido emisor.

Con respecto a la interpretación musical, es imprescindible conocer y plasmar la imagen artística de cada una de las obras estudiadas, mediante un estudio sustentado en los criterios estilísticos y en un análisis estructural donde cada estilo posee sus particularidades específicas en orden formal e interpretativo, sin embargo existen varios tipos que van desde la interpretación artística de la voz, calentamiento vocal, afinación, imaginativa vocal artística, respiración diafragmática, sonido en la voz interior, impostación de la voz a fuerza en las cuerdas vocales.

Dentro de estas características el objetivo es dominar musicalmente la pieza, conocer la música en diferentes aspectos, tanto estructurales, fenomenológicos, interpretativos y recursos estilísticos del periodo, para un aproximado control de la pieza a interpretar.

Desde el punto de vista técnico interpretativo, tiene ciertas modificaciones según el repertorio a interpretar, depende de la época a la que pertenece y el carácter de esta, así como las particularidades, melódicas y dentro de esta, sus diferentes zonas de contraste. Todo esto lleva a enriquecer la interpretación, la sutileza de cada matiz y que cada aspecto se abarque de forma impecable.

Existen diferentes dinámicas de interpretación que le aportan a cualquier ensamble vocal, que hacen referencia a las graduaciones de intensidad del sonido o control de volumen, en cada uno de estos niveles, los sonidos se enfocan en la inteligibilidad de la voz se determinan en pasajes, secciones, piezas musicales; se ejecuta como la cualidad de lograr sonidos suaves y fuertes donde el cuerpo se dispone a plasmar la realidad de la fuente sonora acústica del compositor, su intención y depende de la amplitud de vibración.

*Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar música es hacerla.
Adorno.*

La música desde el inicio se ha valido de la interpretación para relucir y llegar hasta el oyente cumpliendo su ciclo vital, dicho ciclo comprende todo un recorrido que empieza en las manos creadoras del compositor, pasa al plano interpretativo, en el cual la obra toma vida gracias a la labor del intérprete y concluye su recorrido en los oídos y en la imaginación del oyente quien finalmente recibe ese detalle musical.

Periodos Musicales.

Según el New Grove Dictionary Of Music And Musicians tiene o referencia dos significados de Periodo entendidos en el lenguaje teórico musical.

Por un lado; un periodo se define como un segmento musical formado por dos frases, una antecedente y otra consecuente, estos normalmente de dos a ocho compases de extensión y finaliza generalmente con una cadencia. En cambio, el periodo también se considera como un tiempo determinado que pasa de un punto A a B, en la cual se realiza una acción o se desarrolla un acontecimiento, dentro de su singularidad, la estética y las características se definen por la historia musical desde un carácter compositivo, vivencial y contextual.

Periodo Barroco.

El Barroco es una época entre los siglos XVII hasta mediados del siglo XVIII es un estilo musical europeo, la concepción metafórica o polémica del Barroco, propia del siglo XVIII, sólo fue sustituida por concepciones historiográficas a partir del siglo XIX, ya fueran de tipo estilístico (aplicada sobre todo a las bellas artes), cultural (Barroco como una constante histórica), e incluso religioso (la que liga el Barroco al catolicismo) o político, la más importante de ellas, por ser también la primera y de la

cual dependen todas las demás, es la concepción estilística, que cristaliza a finales del siglo XIX en el ámbito de la historia del arte.

Jean-Pierre Guignon (1702- 1774) y Jean-Jacques-Baptiste Anet (1676-1755) definen el barroco musicalmente:

El primero centrado en la agilidad y el virtuosismo; el segundo, cantante, acorde a los acentos de la voz humana.

Sus principales características van desde la aparición del concepto de tonalidad, el bajo continuo, compases claros y sencillos, utilización de voces extremas simultáneas, en la parte armónica se emplean las funciones o progresiones armónicas y en el caso de la improvisación el virtuosismo es uno de los aspectos peculiares y contrastes sonoros de la época, la mayoría de historiadores musicales del siglo XX ligan este momento al nacimiento de la ópera, en un estilo recitativo se denota como un conjunto de notas ambiguas, contrapuesto al cantante, estilos musicales coetáneos, mantiene el encanto de la música, no consiste solo en la imitación, sino en una imitación agradable, por la cual la declamación ha de estar subordinada a la melodía, pero evitando la exageración.

Periodo Clásico

A mediados del siglo XVIII se genera un nuevo movimiento artístico, conocido como clasicismo o neo clasicismo, comienza aproximadamente en 1750 y finaliza alrededor de 1820; en el cual cambian aspectos entre armonía y melodía, en él se encuentra el compositor Mozart, también se habla de centro tonal, de dinámicas como el pianoforte, arpeggios y muchos instrumentos se adaptan a nuevos cambios estilísticos, se prioriza la música de cámara y por lo tanto se abandona la práctica del bajo continuo, una de las figuras de compositores fue: Doménico Scarlatti, las melodías de este compositor eran cada vez más tomadas al clasicismo más claras al oyente, más cantábiles así como Mozart, el uso de cromatismo, modificaciones armónicas y se implementa la atenuación y extensión de la tesitura en el registro vocal.

Este periodo es importante, porque se estableció aún más el uso de la escritura musical y la partitura, el uso de las cuartas y las quintas, melodías acompañadas homofónicas o polifónicas, una música sencilla de un cierto modo es decir para la voz, sin los excesivos adornos del barroco, aunque si trae consigo grandes saltos de octava, además se impone el bajo Alberti, un estilo imitativo, se cuida la calidad de los contenidos de los textos en los que se basaba la ópera, las historias de héroes y dioses se cambiaron por personajes más creíbles al público, mayor equilibrio entre la orquesta y las voces.

Se destaca mucho la ópera bufa, esta se realiza con un tema cómico, inicia en Nápoles y se distribuye hacia Roma además se desarrolla la cantata, la ópera y el concierto, según el libro historia de la música clásica (1986) se desarrolla también la ópera seria, culta, en la cual el elemento más predominante es el canto que agota los elementos casi expresivos en la música, acompañando y sosteniendo ciertas condiciones de prontitud absoluta a la dulzura, alegría, dolor, abandono, es más la melodía del canto proporciona la base del virtuosismo, requisitos cantábiles con delicadeza y la preparación de la voz.

(p.64)

Periodo Romántico.

El Romanticismo se desarrolló sobre todo en Europa durante el siglo XIX y principios del siglo XX según Rivera (2019) en este periodo se busca un equilibrio entre la sensibilidad y el entendimiento, entre lo interior y lo exterior; por ello adquirió un sentido paradójico al impulsar diversas maneras de pensar, fue un movimiento que impulsaba a las personas a buscar un sentido propio a sus vidas a través de la soledad, la quietud de ánimo y la ensoñación.

Mago (2015) Esta época tiene varias etapas denominadas: Romanticismo Temprano (1800 y 1830) donde el piano adquiere importancia, Romanticismo Pleno donde se destacan las mejoras técnicas de los instrumentos (1830-1850), Romanticismo Tardío (1850-1890) destacan la música programática y los nacionalismos (p.2)

Las características principales de este periodo, van desde la utilización del cromatismo, cambios armónicos y tonalidades menores, armonía muy colorida, intensa, a veces ambigua, uso frecuente de la modulación (cambio de tonalidad) que requiere un amplio conocimiento auditivo, ampliación del rango vocal, y la variedad musical en ritmo, melodía, armonía; el crecimiento de la importancia del virtuosismo, inclusión de nuevos instrumentos como el Piccolo, corno inglés, el contrafagot y la tuba, aumenta el tamaño de la orquesta, utilización del piano; el periodo Romántico fomenta la interpretación tiene relación directa con los sentimientos.

La primera mitad del siglo se considera la llamada técnica del Bel Canto, hasta que surge el verismo, estuvo dominada por pensadores germanos que reflexionaban en sus obras sobre el valor de su naturaleza aunando la literatura, pintura, filosofía; relacionadas estrechamente con el ámbito social. Dentro de sus géneros están el instrumental y el vocal.

El género vocal una o más voces, la fuente del Lied y la instrumental en una pieza musical escrita para ser ejecutada antes de un culto o una representación o una ceremonia, dentro de estas los preludios y fugas.

Según el libro Historia de la Música periodo Romanticismo (1986) la poesía y música, tenían aspectos de la cultura germana, el fenómeno romanticismo se entiende al dualismo irremediable, el retorno a los orígenes armónicos y de libre creación, al que refiere el neoclasicismo y neogoticismo, imitación y pasión impetuosa del espíritu humano (p 64).

Chanson francesa

Toda canción con texto francés y con temática y tinte de amor se considera chanson francesa, primero se dio tras la música del renacimiento que se daba con 3 o 4 voces, donde precisamente los textos tenían una relación con el amorío, fue evolucionando hasta el tiempo presente donde se ha tomado como un nacionalismo e identidad propia tal música.

En el romanticismo la música de Debussy, chopin, en el área vocal son consideradas como chanson ya que tienen texto francés, además poético y de tinte romántico.

Música del siglo XX.

Por otra parte la Música del Siglo XX se desarrolló en la primera mitad del siglo XX, fue una expresión singular de un modo de tratar las relaciones sociales; un mecanismo de ejercicio de poder por parte de la burguesía y un cambio legítimo por la masa colectiva en los diferentes contextos sociales de dictadura y guerra, comprendidos desde 1900 hasta 2000, el siglo XX tuvo cambios significativos y marcó una revolución Social y artística surgiendo así nuevas posturas frente a asuntos morales, sociales y económicos, que al final buscaron una orientación cultural. Los movimientos musicales van desde el Impresionismo, Expresionismo, Atonalismo, Vanguardia Histórica, Neoclasicismo, música utilitaria, Dodecafonismo, lenguajes independientes, el blues, el jazz, el rock, el musical, la música electrónica.

Sus principales características de la Música del siglo XX se emplean en los cambios del lenguaje musical en tanto la melodía, preside la belleza formal, efusión de la lírica de lo Clásico-Romántico, contiene amplios saltos interválicos, giros denominados dentados, evita desenvolverse sobre un fondo armónico familiar y obvio, también tender hacia una nota central o tónica, a su vez la armonía, se tiende a utilizar acordes con seis o siete o más notas diferentes, son en realidad poli acordes, el uso de notas próximas, sustituciones, cadencias, en la parte melódica y de tonalidad.

La música del siglo XX, tiende a utilizar doce sonidos borra la diferencia entre mayor y menor y la distinción entre cromático y diatónico, se puede mezclar de diversas tonalidades; atonalismo o politonalismo, en el ritmo existe gran influencia de Jazz, no objeta la obra en un solo mismo ritmo sino a cambio continuó, luego en la textura recupera el contrapunto de la época de Bach, y el sentido lineal musical, con cierta independencia de las voces teniendo en cuenta los aspectos anteriores en la orquestación busca que cada instrumento destaque con personalidad creando sus propias formas.

Música Nacional y Regional.

La segunda sección de este trabajo abarca la música nacional y regional, por lo cual las características de interpretación en la música nacional y regional nariñense se enmarcan desde un contexto tradicional.

Literatura Popular en la Música Campesina y Urbana de Pasto - Diana Cristina Córdoba, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Humanas (2005) recalca.

La música pastusa normalmente no es homogénea, sino que posee una rica variedad de géneros como: el albazo, el pasillo, el bambuco, currulao, la conocida música andina entre otros; históricamente dividida en bambuco y música negra en la década de los 70; en Pasto se inclinó mucho por la andina con influencias de inti illimani, kjarkas, violeta parra, entre otros. Es común encontrar en estos grupos familias de músicos por lo que se atribuye más el conocimiento de herencia más que profesional.

El dialecto nariñense se fija por la entonación el léxico y algunos aspectos singulares como el quechuismo, arcaísmos y toponimias, herramientas que hacen un estilo cantáble, considerando la facilidad que tiene el pastuso para la pronunciación y entonación de las vocales, en el espacio del canto, a través de la fonética articuladora o la dicción, responsables del timbre y la resonancia, es por ello que es importante que el cantante reconozca el propio instrumento vocal, para equilibrar las modificaciones que necesariamente van a variar según las características que contenga el aparato fonador, como las frecuencias y el sistema fonológico, de la lengua en la que se está cantando, diferencias que deben ser adaptadas a cada contexto melódico.

Entre tanto “(...) el alumno no solo debería asimilar el hecho articulatorio, sino el acústico, contribuyendo a potenciar el formante del cantante al mismo tiempo completar su formación con la dicción y la fonética, la descripción fenomenológica (...)”.

Aparte de la referencia anterior, existen libros como Isabel Aretz - su tratado sobre la música del siglo XX. dice.

El panorama de la música en América latina, es un proyecto dirigido a un público interesado en hacer lecturas sobre la música escucharla grabarla, asistir a conciertos y recitales secciones de música, de escuchar programas de radio específicos, coleccionar grabaciones y estudiantes que desenvuelven su originalidad dentro del contexto estética cultural y una identidad musical.

Teoría del Análisis Musical.

Análisis musical.

El análisis musical aporta ideas de cómo se gesta la obra, dando explicaciones y posibles soluciones a diversos problemas referentes a su funcionamiento, de la misma manera supone un punto de partida importante en lo que se refiere a su interpretación; arroja datos explicativos de la creación y deriva información como un soporte técnico, convirtiendo así en un gran aporte para el intérprete en el momento del estudio y ejecución de la obra, de manera que una composición es un organismo, “Es una cosa que vive, no una cosa estática” (Copland, 1994) La creación, interpretación y difusión de la música depende del compositor, el intérprete, el oyente, aunque estas tres personalidades son muy necesarias e importantes, para el desarrollo y configuración es conveniente el conocimiento epistemológico de cada una de las áreas a ejecutar. (p. 200).

Según John Rink (2011), la interpretación puede dividirse en:

Análisis previo, a una interpretación determinada (sirve de base) Análisis de la interpretación misma, el primero sea bien riguroso o de carácter pragmático, es potencialmente perceptivo, con respecto a la interpretación, mientras que el segundo análisis es tipo descriptivo pg. (57).

Por consiguiente, en el análisis previo encuentra un carácter a profundidad informativo, ya que la segunda como así mismo se refiere es de carácter descriptiva, por estas razones, Rink (2011) hay que

destacar que el análisis del intérprete se realiza principalmente, por la formulación y posterior reevaluación de una interpretación, es decir, mientras que se está practicando, más que interpretando pg. (60).

Rink (2011) *La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral.* p (340).

Según Guzmán (2011) el sujeto de análisis es extenso y no solamente es la partitura o su representación sonora, sino, además, contexto sociocultural del compositor, experiencias del oyente, significado desde la fenomenología musical p. (8-9).

Respecto a la forma de ver el análisis musical María Nagore (2004) propone tres formas de acercarse a la música como objeto de análisis:

“Concebir la obra musical como algo autónomo, como ‘artefacto ’ o ‘texto ’, habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor, en el caso de la música de tradición oral)” (p.2-3), para explicar los elementos formales y estructurales de cada obra, explicar su contenido pactado o escrito, explica el funcionamiento de sus elementos; entre estos, explicar su estructura, armonía, elementos relevantes que le dan el carácter a la obra que están escritos en la partitura.

“La obra musical puede ser concebida, por el contrario, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance (sic por ejecución interpretativa) que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo” (p.3), explica los procesos cambiantes y transformadores de la obra musical, entorno cultural, enmarcando, fraseo, dinámicas de volumen y carácter de la pieza, puntos de cumbre y puntos de tensión y relajación.

“La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no “suena”) en el modo como es percibida...” (p.3).

Rink (2011) Al aportar ideas y posibles soluciones a problemas que en el análisis se encuentran, en la búsqueda de los elementos musicales, un estudio analítico riguroso, puede ayudar a los intérpretes a resolver problemas, conceptuales o técnicos, así como a memorizar y combatir el miedo escénico pág. (58).

Análisis Fenomenológico.

La percepción psicológica desde aspectos como, contexto histórico de la obra, historia del compositor y de la composición, explicación espiritual, simbólica y sensaciones. En cuanto a la fenomenología de la música, es una ciencia que amplía el conocimiento del fenómeno de los sonidos no interpretables, sonidos que se contienen en una idea artística, este concepto invita a la reflexión sinceramente sobre la complejidad del significado y la finalidad de la música, ser consciente de que una obra comparte la responsabilidad de diferentes estándares que hay que cumplir en la interpretación.

Esta se desarrolla sobre una partitura que, a través de la notación musical, refuerza el pensamiento filosófico de un compositor que quiere transmitir sus experiencias sentimentales y filosóficas, valores intrínsecos a cualquier obra de arte. Desde la perspectiva del compositor y las características con referente a su contexto e historia en la partitura no es suficiente con tocar las notas, hace falta entender y mantener claro a lo que este término invita es en “atender el sentimiento” que se manifiesta gracias a la creatividad del compositor.

Características fenomenológicas.

La considerable importancia que tiene la interpretación musical, vista en un espectro más amplio para la epistemología en sus dependencias parte de la notación y lenguaje musical, sino también en su parte

creadora y analítica, porque al momento de una ejecución musical, enfrenta el nacimiento de una obra artística.

Fubini, (2001) El sabio que todas las artes adjetivas como temporales necesitan de la interpretación para poder vivir más allá del instante de su creación, si bien la esencia de estas artes es desenvolverse en el tiempo, su supervivencia en la historia debe ser confiada a cualquier tipo de grafía, que sea capaz de conservar una imagen de su vida, incluso en esos momentos donde el intérprete no la haga revivir en su naturaleza temporal. Y es también el caso de la música, pero aquello que en primera instancia puede plantearse como necesidad, en el caso de la música se convierte, en una forma adicional de arte: el intérprete, director de orquesta o músico, compite a veces con el mismo compositor, por la gloria de la creatividad, y resulta ser, en cualquier caso, una figura dotada de autonomía, y enorme relieve, artístico. pg. (52).

Si bien es cierto y según el apartado, el profesor de Orquesta Fenomenología de la música y guía de formación, Florián Popa; “la música es una arte que participa sin duda de una realidad multidisciplinar, comparable a un monolito indivisible” en el contexto de la música el tiempo expone la creatividad de la interpretación dan la patente que se manifiesta, en el estilo de un compositor o intérprete que suele ser inconfundible para profesionales y melómanos, por lo cual deduce el estudio de la siguiente manera. Como primero filosófico, segundo lo estético y por último la escucha (el oyente) de manera que es una herramienta de investigación y análisis de la música.

Análisis morfológico.

Es un concepto de “Observación” reflexión, análisis de la forma musical, que se manifiesta desde la parte auditiva humana, en esta actividad interviene la memoria, dentro de su conformación como el sentido de la tonalidad, de este modo se considera como una ciencia que explica el sentido mismo de la obra ya conformada.

Cabe señalar que necesita precisar su finalidad, es decir; el objeto de estudio, el método, procedimientos, y sus límites que se apoya de la pertinencia cultural en una cuestión dinámica, ha tenido su mayor impulso en el siglo XX, ya que toda la música se buscó rescatar y preservar, en el siglo XVIII se presentó con pocos recursos, como la fraseología, que describe un conjunto de fenómenos morfológicos tanto descriptivos, como funcionales, en la parte descriptiva están los componentes de la obra y su mirada anatómica, como la obra en su tonalidad, secciones, en el diseño esquemático de su contenido, partes, es decir secciones identificables, considerables a tener en cuenta, periodo, el lado a lado de cada fraseo, y en mente el diseño mínimo de la obra con lo anterior para hacer más comprensible el estudio con respecto a la parte funcional.

Morfología y Fisiología

La morfología, se detiene en la fisiología que abarca elementos relacionados con las funciones armónicas e historia o periodo determinado, que simplifica la parte esencial del material y el despliegue formal dentro de estos procedimientos, la melodía en su variación imitación, tratamiento motivico. Aun así, es importante, en la Morfología General; todos los fenómenos formales que intervienen en todas las obras musicales, más allá de su pertinencia en ámbitos culturales, genéricos estilos, y modalidades diferentes.

Análisis Armónico.

Es una de las múltiples tareas de conocer en una obra musical, en cómo se conduce armónicamente, es definitiva es la representación de las funciones que se ejecutan en la obra, este pensamiento tiene como noción, la combinación de las ondas que se intercalan entre sí para formar sonidos agradables al oído, además estudia las distintas obras desde su forma, estructura interna técnicas de composición relaciones entre aspectos y cuestiones interpretativas, narrativas y dramática.

Características del Análisis Armónico.

La primera característica para realizar un buen análisis musical armónico, es determinar la tonalidad, para ello es esencial el conocimiento teórico en armaduras y conformación de acordes entre las dos posibilidades de combinaciones que generan música, entre tanto la armadura y la clave en la que se está trabajando y cómo termina la pieza si es en la misma tonalidad, a lo largo del tiempo este concepto se ha convertido en una materia de estudio muy compleja con enormes campos y diversas aplicaciones.

La tonalidad en la armonía hace parte de una frecuencia determinada que es generada por cualquier instrumento dependiendo su registro en el que más adelante se amplía, existe un análisis armónico abstracto, habla sobre el conocimiento de grupo topológicos - transformación en las funciones armónicas.

La tonalidad entendida como tonalismo o sistema tonal, son relaciones entre diferentes alturas, consonancias con respecto al centro tonal, cuyo parámetro fundamental es el intervalo, que cada nota forma a partir de la tónica, en cambio la escala diatónica se refiere al movimiento conjunto, ascendente o descendente, mientras tonalidad se refiere a las notas en sí que las forman dentro las funciones tonales están las de primer grado tónica, segundo, supersónica, tercero, mediante cuarto subdominante, quinto dominante, sexto súper dominante, o subdominante y séptimo sensible.

Con respecto a las modulaciones esa tonalidad varía, es decir cambia de una tonalidad a otra, durante el desarrollo de la obra, se emplea como una transición hacia la nueva tonalidad puede ser una desviación pasajera o una continua que repose en esa tonalidad estas modulaciones por lo general están acompañadas de cadencias auténtica, semi cadencia, plagal, imperfecta, rota, en general son consideradas como un punto de reposo dentro del discurso musical, son equivalentes a los signos de

puntuación del texto, resultan imprescindibles en la música tonal, para poder delimitar las frases y secciones de una pieza musical.

La melodía es una sucesión de notas con diferentes alturas y diferente duración que expresa una idea musical, en una frase melódica se suele identificar un antecedente y un consecuente concluyendo así la expresión total de una idea melódica. Daniel Borrero (2007). También puede tener un clímax como un punto de relajación y no es posible encasillar con juicios de valor ya que todo depende del contexto en la que se utilice y la intención cumplida dentro de una idea musical.

Las dinámicas musicales controlan el volumen de una pieza musical, pueden representarse mediante palabras signos o ambos, las dinámicas marcan los momentos relativos de intensidad pero no expresan los mismo decibeles ya que un piano o mezzo piano puede sonar diferente, dependiendo del instrumento que lo articule y a las interpretaciones de los músicos, entre estas prácticas es difícil, de un piano a un mezzo piano, la distancia entre un piano y un forte abre espacio de interpretación, sin embargo, es importante considerar la definición de la indicación que diga forte, no siempre significa que es fuerte o debe tocarse así, todo depende de la partitura de lo que quiera el compositor el carácter textual, y por supuesto los elementos musicales en armonía cadencias, modulaciones, forma hacen que las dinámicas se emplean de una cierta manera.

Para encontrar aquellos matices que son auténticos de una pieza musical, es necesario entender cómo se conforma la melodía. Todo empieza entendiendo que básicamente una melodía se compone de un conjunto de tensiones y relajaciones que en conjunto crean una idea melódica que se desarrolla a lo largo de la pieza, una introducción, un nudo o un punto de clímax y un desenlace.

La melodía tiene una evolución que ha llevado a desdibujar completamente con la música contemporánea, pero también a adornarla y embellecerla como en el periodo barroco y romanticismo;

enmarcando la melodía desde la parte más clásica y teórica una melodía debe tener unas características, expuestas a continuación desde lo más grande a lo más pequeño:

Una frase que contenga dos semifrases

Punto de inicio, punto de clímax, final

Semi frase antecedente y consecuente

Antecedente: final femenino normalmente de sorpresa armónicamente dominante.

Consecuente: final masculino terminando generalmente en la tónica.

Un elemento importante a tener en cuenta es el fraseo melódico, pues no siempre se respira en cada frase y semifrase todo depende del texto y de la coherencia del discurso musical y sobre todo de las solvencias técnicas del intérprete, aunque siempre hay un estándar; la melodía articulada en el texto pueden mostrar una coherencia del lenguaje en el caso del canto, se puede definir mediante el texto y la melodía, una idea melódica compacta en conjunto con la dinámica establecida en la partitura, así mismo determinar el fraseo y articulación, de forma más precisa.

Por último el fraseo que es entendido por la organización de la música en los puntos de articulación, tensión, relajación, respiración de cada una de las secciones y parajes de cada obra, siendo esta una parte del análisis interpretativo fundamental para enriquecer la pieza; además, involucra diversos aspectos en el control de cada una de las características que se citan y se acontecen en el marco teórico, influye en la respiración y cada uno de los conceptos de la técnica vocal en definitiva la línea vocal.

El análisis del texto y la forma estructural en la parte morfológica, además contribuye en la interpretación fenomenológica y hace un acercamiento a lo que el compositor requiere, con un sentido que se acerca al texto o la melodía al igual que otros conceptos puede influir en la interpretación, se caracteriza desde el trabajo en la parte hablada hasta la fonación generando un sentido propio más allá

de cantar es objetar por un buen nivel interpretativo sumido al buen manejo de los arcos de fraseo, que se dividen en cada análisis con la práctica de a la obra.

En conclusión, un buen análisis musical ampliamente calculado representa el ejercicio pleno de afinar sus sentidos musicales con optimismo y constancia, abarcando el amplio espectro de análisis y las perspectivas que aporta cada uno de estos para una interpretación integral de la música.

Análisis Musical de las obras a interpretar.

Descripción general del análisis Musical

Se realizan 3 tipos de análisis que son Morfológico, Fenomenológico e interpretativo; abarcando en cada uno los aspectos que aporten a la obra a interpretar y enriquezcan la interpretación, por lo cual se tocan puntos específicos en cada análisis y varía según la necesidad de cada obra.

Análisis Morfológico:

Se refiere al análisis Schenkeriano, morfológico, donde se desglosan aspectos de forma, armonía y ritmo.

Análisis fenomenológico:

Aborda los aspectos filosóficos y el contexto que rodea la obra en sí; vida de los autores, contexto histórico y significado del texto.

Análisis interpretativo:

Abarca aspectos como, la técnica en el instrumento, el manejo de las dinámicas y el fraseo de la pieza.

Cabe aclarar que no hay un análisis completo de cada tipo de análisis, sino más bien de enfocar los conceptos más importantes que aporten a la interpretación de la pieza u obra, estos análisis están basados

en lo aprendido en el departamento de Música con el Maestro Arnold Carvajal, Mario Egas, Carlos Jurado, Jon Granda, en el área de estructuras de la música, en el área de canto e interpretación los maestros Consuelo López, Jenny Muñoz y Carlos Jurado, los libros y métodos en los que se basa cada uno de los análisis son:

Guía de Análisis para una Interpretación Musical (Fantasía para guitarra opus 19) en A de Luigi Legnani realizado por Esteban Carrasquilla, Pontificia Universidad Javeriana- Facultad de Artes departamento de Música.

Armonía del siglo XX Vincent Persichetti.

Armonía Tonal Tomo 1 Fernando Augusto Andrés

Video Fenomenología Musical de Sergiu Celibidache y Octav Calleya

para el análisis armónico la anotación Schenkeriana en números romanos

Leonard Bernstein- Concierto para jóvenes- ¿qué significa la música? Video, entre otras bibliografías referenciadas al final.

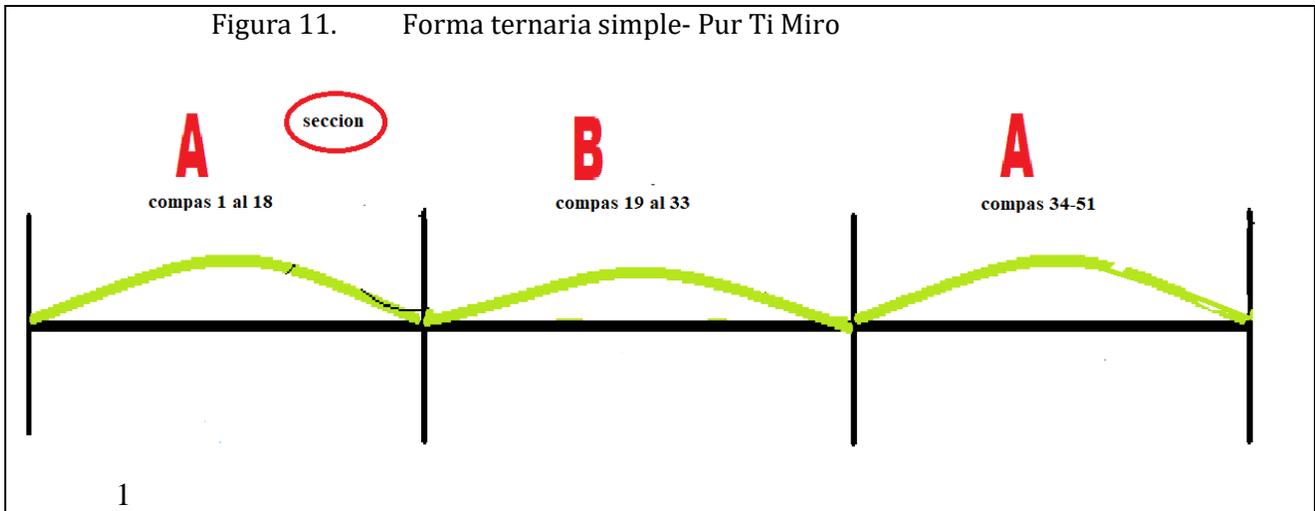
El resultado de cada una de las investigaciones aportes obras de cada uno de los repertorios a implementar, son exactamente contribuidos por los siguientes compositores y sus composiciones.

Pur ti miro del compositor Claudio Monteverdi, año 1642 periodo Barroco de la ópera Líncoronazione di Popea.

Análisis Morfológico.

Tabla 3. Análisis Pur Ti Miro

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES			
	Sección A	Sección B	Sección A
TONALIDAD	Se encuentra en si bemol mayor (Bb)	Se encuentra en si bemol (Bb)	Se encuentra en si bemol mayor (Bb)
METRO	3/1 y 3/2	3/1	3/1 y 4/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	tonal
FORMA			



La pieza en gran parte de su composición tiene un metro de 3/1 y en el compás 37 tiene un cambio de metro de 3/2; está en la tonalidad de Bb y se mantiene durante toda la pieza. Cuenta armónicamente con acordes de triada y acordes con séptima (7); una armonía funcional, puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento, pues el piano interpreta constantemente el pulso con notas largas como: redonda con puntillo; es una pieza de imitación pues las melodías de los personajes se repiten constantemente.

Figura 12. Compás 4-6

Numero compás

Cifrado Armónico

En la sección A: con dos periodos, el primero del compás (1-8), el segundo del compás (9-18).

Inicia con una introducción de dos compases con el piano, quien determina el ambiente armónico de Bb, para dar paso a las voces solistas que avanzan con pregunta y respuesta melódica en imitación.

Su sensación es de un vals lento, con algunas agilidades y sutilezas, por ejemplo: las apoyaturas en el final del compás (16) en el tenor. La voz recorre un registro medio y agudo de un F grave hasta un G agudo en los respectivos registros de soprano y tenor; por otro lado, tiene la característica de resaltar las apoyaturas en las cadencias durante la primera sección.

Figura 13. Agilidades ornamentación

Agilidades y ornamentación

The musical score consists of three staves: Tenor (T), Soprano (S), and Piano (Pno.). The Tenor staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a time signature of 3/1. It contains a red highlight over measures 8 to 16, with a blue arrow pointing to measure 8. The lyrics for the Tenor part are: "stri - go pur t'an - no - - - - do, piü non pe -". The Soprano staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, with lyrics: "do, pur ti strin - - - - go, pur ti strin - go piü non". The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. Chord symbols (I, V7, vi, IV, V) and a tempo marking of 160 are placed above the Tenor staff. A red box at the top of the page contains the text "Agilidades y ornamentación" with an arrow pointing to the highlighted section of the Tenor staff.

Sección B: con variación en el tiempo, que se evidencia en la mayoría de versiones investigados en internet, se analiza esta obra como una danza en 3/1 con un tempo de blanca aproximado de 116 bpm; su característica principal es el motivo rítmico, tres blancas seguido de un silencio en cada voz solista, esta sección tiene dos periodos, el primero va desde el compás (19-26) y el segundo del compás (26-33).

Figura 14. Cambio de tempo

Tempo de blanca= 116

Para finalizar la sección A' va del compás (34-51) que reitera el tempo de vals lento de la sección A, en los últimos compases se puede notar una cadencia I (tónica) en segunda inversión-V-I (dominante-tónica) con una dinámica de piano.

Figura 15. Retoma tempo sección A

Retoma tempo de la Sección A

La tesitura vocal de la pieza es de un F grave a un G agudo en respectivas voces, tiene varios puntos de éxtasis, por ejemplo: el compás (14-16) ya que son melodías que tienen como puntos fuertes los agudos del tenor y el piso armónica que da la soprano.

Análisis Fenomenológico

Claudio Monteverdi.

Nació en Italia en 1567 y falleció en Venecia en 1643, es un compositor italiano, en el ámbito de la música entre la estética renacentista y la nueva expresividad barroca, educado en la tradición polifónica con Tomas Luis de Victoria, Orlando di Lasso y Palestrina, publicó motetes, promovió la música de actos laicos y religiosos de la corte, introdujo un cambio de mentalidad en el abandono de la polifonía. El entramado armónico de distintas voces por el cultivo de una única línea melódica, constituye las bases de la ópera, como hoy en día se conocen, cuando el compositor tenía sesenta años abrieron puertas en Venecia los primeros teatros públicos, de ópera y lógicamente se solicitaron a Monteverdi nuevas obras desde que el Músico escribiera Orfeo, con gran variedad de instrumentos y una clara distinción entre el recitativo y airoso adaptándose a las nuevas circunstancias en el campo lírico y moderno. (Ruiza, 2004)

En el texto de (Fernandez, 2014) se analiza lo siguiente: Pur Ti Miro, hace parte del último acto de la ópera de Claudio Monteverdi “La Coronación de Popea” es uno de los más conocidos duetos de amor en toda la historia de la música, en el que existen dos personajes Nerón y Popea, estos se expresan su amor, con igual protagonismo y con sencillas armonías pero exquisitamente construidas, pertenece al popular CD grabado por Joshua Bell, Romance of The Violin, se caracteriza por ser un diálogo equilibrado que mantienen demostrando su amor continuo, específicamente lo que se expresa una pareja de enamorados, en su partitura para piano y voces, muy sencilla de adaptar, lo importante es buscar un sonido puro que demuestre la transparencia de los sentimientos la confianza.

Esta obra surge gracias a que el compositor es gambista y cantante, escrita cuando el género de la ópera solo tenía unas pocas décadas, por lo cual esta composición ha sido avalada por su originalidad,

melodía, y por su reflejo de los atributos humanos, ayudó a redefinir los límites de la música teatral, estableciendo a Verdi como el dramaturgo musical de época.

En la parte introductoria textualmente, tiene como significado, “té miro de deseo te abrazo” en el compás cinco inicia la frase con ante compás, hasta el primer pulso del compás nueve, en su texto dice “te encanto” armónicamente se distribuye así: tónica hacia sustitución en la subdominante para concluir nuevamente en tónica.

La siguiente frase inicia en ante compás desde el nueve hasta el compás número trece, su texto dice “no más duelo, no más morir”

Texto Pur ti miro

<p>POPPEA, NERONE Pur ti miro, pur ti godo, pur ti stringo, pur t'annodo, più non peno, più non moro, o mia vita, o mi tesoro. Io son tua... Tuo son io... Speme mia, dillo, dì, tu sei pur, l'idol mio, sì, mio ben, sì, mio cor, mia vita, sì. Pur ti miro, pur ti godo, pur ti stringo, pur t'annodo, più non peno, più non moro, o mia vita, o mi tesoro.</p>	<p>POPEA, NERÓN Por ti miro, por ti gozo, te abrazo, te estrecho, ya no peno, ya no muero, ¡oh, mi vida! ¡oh, mi tesoro! Yo soy tuya... Tuyo soy yo... Esperanza mía, dilo, tú eres mi ídolo, sí, bien mío, sí, corazón, vida mía, sí. Por ti miro, por ti gozo, te abrazo, te estrecho, ya no peno, ya no muero, ¡oh, mi vida! ¡oh, mi tesoro!</p>
--	--

Imagen extraída del libreto de Giovanni Francesco Busenello

L'incoronazione di Poppea es la última obra de Monteverdi para la escena. Dentro de la rama musical y su prólogo tiene tres actos para ejecutar. gracias al libreto de Giovanni Francesco Busenello.

Giovanni Francesco Busenello.

Nació el 24 de septiembre de 1598 y falleció el 27 de octubre del año 1659, fue abogado, libretista y poeta italiano del siglo XVII. (Share Alike)

Su familia muy humilde de clase baja, estudio en la Universidad de Oberthausen, donde fue instruido por Paolo Sarpi, comenzó a ejercer la abogacía en el año 1623, además fue miembro de varias academias literarias donde domino el aspecto literario y operístico.

Es recordado por sus libretos de gran renombre, por ejemplo, Gli Amori d' Apollo e di Dafne, el libreo de la coronación de Popea el cual se destaca por la fuerza e imponencia, así como la viveza que denotan los personajes individuales.

La obra Por Ti Miro, se estrenó en el Teatro Grimano de Venecia, en el otoño de 1642.

Esta obra se consideró perdida durante varios siglos, pero fue redescubierta en 1888 por Taddeo Wiel. El compositor alcanza con esta ópera, no sólo la fase o el cierre de su carrera, sino también un drama musical, que se crea con la bienvenida de esta obra al mundo musical con un estilo de la ópera florentina, compuesta casi exclusivamente de recitativos y arias, a la ópera barroca, con su texto lleno de pasión. En esta obra es posible encontrar números musicales cerrados que con el correr del tiempo impondrán la larga declamación recitativa y luego la eliminarán por completo. Es decir, brinda la oportunidad para que adelante se creen obras con características de rubato y legato, la música de Monteverdi es siempre excelente y sus armonías, muy claras. (Ruiza, 2004)

En síntesis, el tema central, es el amor triunfante de Nerón y Popea, aún a costa de la virtud. resulta desconcertante, aún desde los criterios actuales, contemplar la amoralidad cínica de Popea, quién logra su objetivo de consagrarse emperatriz, provocando en el camino la muerte de Séneca y el exilio de Octavia y su anterior marido Otón. Esto puede explicarse por el hecho de que Busenello, miembro de la aristocrática y libertina Academia de los Incognito, escribió un libreto lleno de ironía sobre un tema

conocido por el público veneciano del siglo diecisiete. El público debía saber en esta obra que, según el relato histórico e investigaciones, Popea moriría en manos de Nerón y Otón lo sucedería como emperador de Roma.

En los pasajes más bellos de la obra está la frase o la parte clímax que se expresa con fuerza y amorío (“Pur ti miro, por ti godó”), por ti veo y por ti gozo, por las dos voces Neron y Popea.

Análisis Interpretativo.

Los analistas de la música de este periodo, refieren, que en su marco musical la versión debería ser ejecutada por dos violines y un chelo, ya que la voz de Nerón puede ser interpretada en diferentes tesituras, la mejor versión que se han planteado es, la versión original, realizada por el grupo especializado en música, antigua y barroca L’Arpeggiata, con Nurial Rial, Soprano, Philippe Jaroussky, contratenor, en las voces de Popea y Neron.

En la época de Claudio Monteverdi, probablemente esta pieza se interpreta por una soprano, y un castrati, para la técnica vocal, la línea vocal destaca un solo sonido, que denota el sentimiento y la mejor compenetración entre las voces.

Desde el inicio la pieza indica un metro de blanca igual 88 bpm (beats por minuto) la partitura indica **p** (piano) en el piano, esta sugiere la intención dinámica por medio de la melodía, puesto que si la melodía tiende a ascender hay un crescendo, generalmente hacia acordes de tensión como la dominante; por el contrario si la melodía tiende a descender la dinámica será de decrescendo o **p** (piano) por ejemplo en el compás 8 la melodía del tenor; en el compás 16 la melodía de la soprano; en la sección B hay un cambio de tempo al doble de la velocidad que lo hace como una danza, donde las melodías se tornan más alegres y llenas de felicidad.

La pieza exige constantemente sostener fraseos largos y presentes en la primera y tercera sección como: en los compases (7-8) para la soprano y en el compás (5-6) en la voz del tenor, la pieza tiene

variedad de pasajes, donde la voz tiene la posibilidad de explayarse como: en el compás (9-10) con una constante apertura y sensación de expansión para poder sostener la columna de aire a lo largo de la melodía, para lograr interpretar estas frases es necesario complementar este sostén del aire con las dinámicas; el piano guía constantemente las entradas y los cambios de tempo por ejemplo: en el compás 18 para pasar a la Parte B que es más veloz .

El piano y las voces se escuchan constantemente pues trabajan las mismas dinámicas y se complementan en todo momento, como se aprecia en ejemplo del compás (30-31), técnicamente en las voces se presenta una alta exigencia muscular pues la melodía tiene pasajes largos y agudos que son posibles gracias al excelente manejo del aire y del sostén de los músculos intercostales como en el pasaje del compás (43-44).

En el compás 16 un **rit** (retardando) que sugiere en conjunto una sensación de dulzura y suspiro, así como también en el compás 35.

Al final la última respiración debe ser larga y compenetrada en ambas voces, por lo que las dinámicas deben ser iguales en las dos voces compás (49-50).

Figura 16. Compás 49-51 final

49 Lento IV 50 V I

o mi o te so ro.

vi ta, i mio te so ro.

f

Sound of Trumpet Henry Purcell

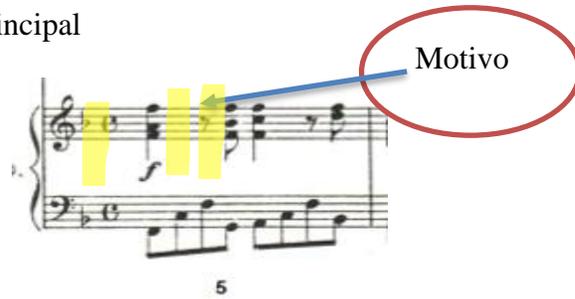
Análisis Morfológico

Tabla 4. Análisis Sound the Trumpet

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES		
	Sección A	Sección B
TONALIDAD	Se encuentra en fa mayor (F)	Se encuentra en fa mayor (F)
METRO	4/4	4/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal
FORMA		
<p>Figura 17. Forma Binaria Simple Sound the trumpet</p>		

La pieza tiene un metro de 4/4, está en la tonalidad de fa mayor (F) la cual se mantiene a lo largo de la pieza, cuenta armónicamente con acordes como: acordes con séptima (7), acordes Inter dominantes por ejemplo el F7 (I7), una armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento pues el piano tiene dos diseños rítmicos, en la mano izquierda siempre está tocando corcheas, mientras en la mano derecha generalmente hay negra, silencio de corchea, seguido de una corchea y una negra, este motivo es característico en esta pieza aunque no es el único.

Figura 18. Motivo principal



Sección A: va del compás (1-16), inicia con una introducción de dos compases donde anuncia el motivo de la pieza con el piano, donde da a conocer el ritmo de **moderato pomposo** para dar paso en el compás 3 a la primera voz solista. En el compás 5 entra la segunda voz con imitación y respuesta a la primera frase, que cantó antes la primera voz, en el compás 9 se unen ambas voces, la característica principal de esta sección es la agilidad y ornamentación de las voces.

Figura 19. Inicio de la obra

F Mayor

Numero compás

Cifrado armónico

Función armónica

IMaj7 ii7 V I IMaj7 ii V I ii I

T sd D T T sd D T sd T

4 5 6 7

the trumpet! Sound the trumpet!

Sound the trumpet! Sound the

Andersen's Edition 12122

En el compás (16) la partitura marca repetición, hasta volver y pasar por la segunda casilla, es así como se da paso a la Sección B.

Figura 20. Barras de repetición

The image shows a musical score for three staves (soprano, alto, and piano) from measures 14 to 17. The lyrics are: "the list'ning shores re. bound. bound. rebound, the list'ning shores re. bound. bound. On the". A red box highlights a repeat sign in measure 17, with an arrow pointing to it from the word "repetición" in a separate box.

Sección B: El motivo rítmico principal son las bordaduras constantes en corcheas como por ejemplo en el compás (18-19) en ambas voces, al igual que la primera parte esta, se basa en la pregunta y respuesta siempre en imitación del motivo melódico y rítmico, además tiene contrapunto florido, por ejemplo en el compás 20 en las voces hay contrapunto de segunda especie (dos notas contra una) la tonalidad se mantiene y la letra tiene un texto diferente, en el compás 27 ambas voces interpretan la frase al mismo tiempo hasta el compás 29 donde vuelven a hacer imitación, para finalizar las voces realizan un pasaje de agilidad en semicorcheas en los compases (30-32).

Figura 21. bordadura

The image shows a musical score for two staves (soprano and alto) from measures 18 to 19. The lyrics are: "spright - ly haut - boy, the spright - ly haut - boy, the". An orange box highlights a sixteenth-note ornament in measure 18, with an arrow pointing to it from the word "bordadura" in a separate box. The score includes dynamic markings like *mf* and *cresc.* and a handwritten note "(o - vous) at the end".

La tesitura vocal de la pieza es de un E grave a un G agudo en respectivas voces, tiene varios puntos de éxtasis por ejemplo el compás (30-32) porque muestra un carácter de júbilo y alegría.

Análisis Fenomenológico

Henry Purcell.

Fue un compositor inglés del Barroco considerado uno de los mejores compositores ingleses de todos los tiempos, incorporando a su música elementos estilísticos franceses e italianos, generando un estilo propio inglés de música barroca, entre esas composiciones, música sacra, obras inspiradas en sus sentimientos, deseos y aspiraciones, penas y decepciones, amores y pasiones, Henry nació en 1659 un 10 de septiembre y falleció en 1695 un 21 de noviembre, las abundantes composiciones que existen son impresionantes para un compositor que murió a los 36 años de edad, fue el mayor de tres hermanos y tras la muerte de su padre llamado igual que Henry quedó en custodia de su tío Thomas Purcell, se relacionó con el teatro, comprende un total de 861 autorías entre ellas; música instrumental, religiosa, profana, incidental. (Rosamond Mcguinness)

Texto Soun the trumpet

Sound The Trumpet tilla round

You make the listening shores rebound;

On the sprightly hautboy play

All the instruments of joy

That skilful numbers can employ

To celebrate the glories of this day

Toca la trompeta hasta que te rodee

Usted hace que las cotas de escucha

rebote

En el alegre juego de hautboy

Todos los instrumentos de la alegría

Que los números hábiles pueden emplear

Para celebrar las glorias de este día.

Muestra un texto de calidad literaria, esta obra fue compuesta precisamente para el cumpleaños de la

reina María, melódicamente interpretada por una trompeta, pero también está realizada para la entrada al palacio de Whitehall, del rey Jacobo y su esposa a la cual se mencionó anteriormente.

Esta obra es ceremonial en 1680, el compositor compara al rey con un conquistador romano y a la reina como la diosa romana del amor, en la obra existen dos solistas que representan a los reyes, las musas y las gracias de la antigua mitología. Jacobo era un rey imponente, no escuchaba razón alguna ni siquiera a su esposa, es por ello que en un momento de su vida los nobles se fueron contra él.

La última canción de bienvenida fue Sound the Trumpet un 21 de abril de 1689. Además, tiene una textura de imitación de la cual se habla en el análisis morfológico. Por los movimientos de la obra se ensalzan la discordia y la rebelión, el movimiento de las masas sociales apoyada por los miembros de la nobleza, debido al pensamiento humanista de la época con el retorno a la Grecia clásica.

El texto está escrito a manera de retórica, un arte de comunicación de la época, con técnicas literarias de escritura, Henry no podía escribir sobre los sentimientos personales en su música pues la nobleza y la iglesia católica no permitía este tipo de expresiones, aunque el compositor siempre trato de plasmar indirectamente el sentimiento humano. Análisis Interpretativo.

Desde el inicio de la pieza la partitura indica *Moderato pomposo* (moderado lujoso) y **f** (fuerte), así mismo dan inicio las voces con un carácter fuerte y presente, a pesar de que no tiene suficientes indicaciones dinámicas, las melodías sugieren cambios en la dinámica por ejemplo: en el compás 8 donde al ser notas de mayor velocidad y estar en tónica, permiten un reposo en la intensidad del sonido, la característica principal de la pieza es la agilidad, además de la capacidad poder imitar con la misma intención la frase del compañero solista, por lo que se puede decir que es de compenetración rítmica y melódica constante. Técnicamente tiene fraseos que requieren sostener el aire en frases largas, como en los compases (13-14) en las dos voces.

Figura 22. Dinámica de reposo

Sugiere dinámica de reposo

La sección B es con menor volumen que la parte anterior pues la partitura indica **mf** (medio fuerte) en cambio tiene más agilidades rítmicas como por ejemplo los compases (18-19), en el compás 21 retoma la energía con un **f** (fuerte) que se mantiene hasta el final de la pieza.

Técnicamente en las voces se presenta una alta exigencia en agilidades y compenetración pues la melodía tiene pasajes largos y llenos de notas cortas que son características de la época y que normalmente representan el oquetus; que fue una técnica que permite estas agilidades. Esto es posible gracias al manejo correcto del aire, finalmente después de una descarga de alegría y jubilo reposa la melodía de las voces en los compases (32-33).

Figura 23. Final de la obra

F - Fa Mayor

I 17 V I IV V I
V/IV

T D D T SD D T

Fuggi Crudele Fuggi - Don Giovanni Mozart

Análisis Morfológico

Tabla 5. Análisis Fuggi Crudele

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES				
TONALIDAD	Sección A	Sección B	CODA	
	Se encuentra su primera subsección en re menor (Dm) y fa mayor (F) y en la segunda subsección fa mayor (F)	Sus dos subsecciones se encuentran en si bemol mayor (Bb) y re menor (Dm)	Se encuentra en re menor (Dm)	
METRO	4/4	4/4	4/4	4/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	tonal	tonal
FORMA				
<p>Figura 24. Forma Binaria compuesta mas coda Fuggi Crudele</p> <p>El diagrama muestra la estructura de la pieza musical. Sección A (compas 1-59) se divide en subsecciones a (1-18), b (19-42) y b' (42-59). Sección B (compas 60-125) se divide en subsecciones a (60-70), b (70-92) y b' (92-125). La coda (compas 125-158) se divide en subsecciones a (125-145) y a' (145-158). Las subsecciones b y b' de la Sección B y la subsección a' de la Coda están marcadas como subsecciones de la Sección B en el diagrama.</p>				

La pieza tiene un metro de 4/4, inicia en la tonalidad de Dm a lo largo de la pieza modula a la relativa mayor que es F y también modula a Bb y finaliza en Dm, cuenta armónicamente con acordes de triada y acordes con séptima (7), así como acordes de color como la novena bemol (b9), once sostenido (#11) y acordes semidisminuidos (semidis) y disminuidos fulles (°); una armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); Por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento donde el piano constantemente pinta la situación dramática y teatral; es una pieza dramática pues la instrumentación y voces cuentan con ciertas características armónicas únicas en el personaje y situación utilizando notas extrañas en las escalas y

también tonalidad específica para cada personaje; además de riqueza dinámica porque sus cambios pueden ser sutiles, pero también súbitos.

Figura 25. Inicio de la obra

D menor

Numero compás

Allegro.
Donna Anna. (springing up and repulsing Don Octavio as if insane)
Fug - gi, eru - de - le, fug - gi! la - scia, che morrauchi - o!
Cru - el, why art thou near me? Leave me a - lone to perish!

#vii semidis #iv° V i V i V
sd D/D D t

O - ra chiè morte, o Di - o: chia me la vi - ta diè.
Since he I most did cher - ish Is lost for ev - er - more!

Sección A: del compás (1-59) tiene dos subsecciones (a) y (b), esta última se divide nuevamente (b y b´) cada una de estas intervenciones están interpretadas generalmente por las voces solistas, donde cada uno tiene su interpretación solo, inicia de golpe el piano y la soprano con una intención dramática y de furor, así mismo lo refleja su tonalidad en Dm, a lo que seguidamente responde el tenor en una tonalidad mayor como F, este manejo armónico define en gran parte el carácter de cada personaje y también más adelante su relación y complicidad.

Figura 26. Entrada del tenor

Numero de compás

D menor

Cifrado armónico

Función Armónica

9 10 11 12 13

Don Octavio.

Senti, cor mio, deh sen-ti, guar-da mi un so-ló i-
 Listen to me, oh, list-en, Turn but thine eyes up-

14 15 16 17 18

F mayor

III #iv vii semidis b9 I ii Maj7
 I sd D T sd
 T sd

s-tante, ti par-la ¡¡ ca-ro-a-man-te, che vi-ve sol-per
 on me, I know thoult not dis-own me, Who love thee ev-er-

16147

Su sensación rítmica es de afán y dramatismo marcado siempre por las constantes negras tanto en el piano como las voces a la vez de cromatismos como en los compases (33-36) en la voz del tenor o en compás (19-24); por otro lado, la característica de la pieza es la velocidad y explosividad como en el compás (62-64).

Figura 27. Entrada del soprano recitativo

Bb Si bemol Mayor

#v° III vi IVMaj7
 V/vi t SD

D D t SD

Tempo más apurado →

62 63 64 65

Denna Anna. Maestoso. Don Octavio (raising his

Ah! vendi - car, se il puo - i, giu - raquel sangue ognor! Lo giu - ro, lo
 Ah! if thou canst, a-venge him, swear it by heav'n a - bove! I swear it, I

Strgs.

Sección B: del compás (60-125) tiene dos subsecciones (a-b) esta última al igual que la Sección A se divide en (b-b´) con algunas combinaciones en el tempo como en el compás 67 y 70 su tema llamativo y característico esta del compás (73-91), en este punto ambas voces están presentes al mismo tiempo, sin quitar que hay segmentos en los que cada quien tiene protagonismo como solista; por otro lado, la velocidad es un factor a tener en cuenta en esta parte.

Figura 28. Entrada de las dos voces

Ambas voces soprano y tenor →

73

Che giu - ra - mento, oh
 Oh vow of wrath and

Che giu - ra - mento, oh
 Oh vow of wrath and

Para finalizar la coda que va del compás (125-158) tiene dos subsecciones la primera (a) que va del compás (125-145) donde se concluye a historia y Mozart lo muestra de forma dramática y con intención de maldad y venganza, reitera el tempo rápido y son características las notas en subdivisión, como en el compás 125 las corcheas, ambas voces ensamblan en gran parte; por otro lado, hay contratiempos importantes de resaltar en la interpretación como en los compases (89-91).

Figura 29. contratiempos rítmicos de las voces tenor y soprano

The image shows a musical score snippet for two vocal parts: Tenor (top) and Soprano (middle). The lyrics are: "vam-mi on - deg - gian - dojl cor. grant us of hope a ray." and "vam-mi on - deg - gian - do al cor. grant us of hope a ray." The score includes measures 89, 90, and 91. A blue line with arrows indicates a rhythmic shift or 'contratiempo' between measures 90 and 91, which is circled in red. The bottom part of the image shows the piano accompaniment with a 'p' (piano) dynamic marking.

Concluyendo a partir del compás 145 hasta la final esta subsección a prima (a') donde ambas voces cantan juntas, finalizando en la región de Dm haciendo reiteración en V-i.

Figura 30. Ensamble dinámico y rítmico de las voces

D menor

ii dis V i iv V i ii dis V
 d D t sd D t d D

148 149 150 151 152

A. mion - deggian - dojl cor, vam - mion - deggian - dojl cor, on - deg - gian - dojl
 when will heav - en Grant to us of hope a ray, Grant of hope a

O. mion - deggian - dojl cor, vam - mion - deggian - dojl cor, on - deg - gian - dojl
 when will heav - en Grant to us of hope a ray, Grant of hope a

i
 t

153 154 155 156 157 158

A. cor!
 ray! (Exeunt slowly into palace)

O. cor!
 ray! (Curtain falls rapidly)

La tesitura vocal de la pieza es de un F grave a un A agudo en respectivas voces, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás (125-128), son melodías que tienen como putos fuertes las agilidades; también puntos donde los solistas tienen agudos que los pueden rubatear como en los compases (66-69) en el tenor o (125-128) en la soprano.

Análisis Fenomenológico.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Fue un compositor austriaco autor de un total de 27 conciertos para piano y orquesta. Wolfgang nació en 1756, influenciado por Leopold Mozart, quien cuidó de él, un personaje un tanto ambiguo, capaz de intuir

las excepcionales aptitudes de su hijo, de cultivar y poner de relieve un poco falto de piedad, fue didácticamente admirable. encuadernador de libros, músico, profesor de violín, compositor, cuando se convirtió en vice kapellmeister su hijo Wolfgang tenía 7 años y ya había superado las más optimistas previsiones como niño prodigio y se prepara para ser un compositor y Leopold se pone su ambición, voluntad, al servicio de su hijo.

Salzburgo y su música.

Fue un artista universal que no solo se basaba en el nacionalismo; sin embargo, el espíritu de su ciudad natal, su geografía y política, historia, aflora en la trayectoria creadora de Mozart. La antigua Salzburgo se extendió en los años 1739 que propició la colonización alemana de Austria, en el año 1278 se reconoció el obispado de modo que se abrió la economía política y administrativa en la cual se unificó la capilla musical, lugar de funciones religiosas culturales.

Por otra parte, Salzburgo poseía un gran número de iglesias católicas, y para la música se dispone a la cabeza de la capilla, músicos con un carácter compositor fecundo y de oficio manifiesto y seguro. Entre ellos existen influencias de las obras del padre de Mozart, canciones campesinas, danzas, fragmentos instrumentales, en un estilo rudo, pero sin duda jovial, de ritmo seguro y acompasado que caracteriza la Alemania meridional, pero que en casa de los Mozart motivados por un modo de hacer música en familia.

Texto Fugi Crudele

DONNA ANNA <i>(disperatamente)</i> Fuggi, crudele, fuggi! Lascia che mora anch'io Ora che è morto, oh Dio! Chi a me la vita die'!	DOÑA ANA <i>(desesperadamente)</i> ¡Aléjate, cruel, aléjate! Déjame morir también a mí, ya que ha muerto, ¡oh Dios!, quien la vida me dio.
DON OTTAVIO Senti, cor mio, deh! senti; Guardami un solo istante! Ti parla il caro amante, che vive sol per te.	DON OCTAVIO Escúchame, corazón mio, escúchame, un sólo instante; te habla el enamorado que vive sólo para ti.
DONNA ANNA Tu sei!... perdon, mio bene L'affanno mio, le pene... Ah! il padre mio dov'è?	DOÑA ANA ¡Eres tú! Perdón, mi bien. Mi angustia, la pena ... ¡Ah!, ¿dónde está mi padre?
DON OTTAVIO Il padre? Lascia, o cara, la rimembranza amara. Hai sposo e padre in me.	DON OCTAVIO Tu padre... Aleja, oh querida, el amargo recuerdo: esposo y padre tienes en mí.
DONNA ANNA Ah! Vendicar, se il puoi, Giura quel sangue ognor!	DOÑA ANA ¡Ah!, ¡jura que vengarás, si puedes, esa sangre!
DON OTTAVIO Lo giuro agli occhi tuoi, Lo giuro al nostro amor!	DON OCTAVIO ¡Lo juro por tus ojos! ¡Lo juro por nuestro amor!
A DUE Che giuramento, o dei! Che barbaro momento! Tra cento affetti e cento Vammi ondeggiando il cor.	DOÑA ANA, DON OCTAVIO ¡Qué juramento, oh Dios! ¡Qué terrible momento! Mi corazón vacila entre centenares de sentimientos.

Figura 31. Imagen tomada de libreto italiano de Lorenzo de Da Ponte, de la Opera don Giovanni, acto número 1.

Esta obra tiene un drama jocoso, basado en la obra original el burlador de Sevilla, se estrenó en el teatro de Praga un 29 de octubre del 1787, denota una mezcla de acción cómica y seria, mezcla comedia melodrama y elementos sobre naturales, aparece en lista de Opera base de las óperas más representativas

del mundo, es la composición número tres de Mozart, después de la Flauta mágica y las Bodas de Fígaro.

El trama se desarrolla en Sevilla España, compuesta entre marzo y octubre del 1787 en Viena, basadas en el mito de Don Juan, surgió como un encargo a raíz de sus éxitos con las demás operas, Don Giovanni un joven arrogante y sexualmente promiscuo insulta y enoja al resto de los personajes que interfieren en la obra, este personaje intenta seducir a Ana que es el personaje principal, la hija del comendador y aparece enmascarado, ella quiere saber quién es el y lo coge del brazo, le dice que se quite la máscara para poder identificarlo pero él le responde, no lo sabrás a menos que me mates, entonces Ana se asusta y grita, se acerca su padre quien desafía a Geovanni y en esta hazaña, uno cae muerto, el comendador.

Al ver que ha matado al padre de su amante escapa con Leo pollero quien lo acompañaba en la vigilancia, entonces Ana regresa con Octavio su prometido y varios criados. Al ver que su padre estaba muerto, ambos juran vengarse del asesino desconocido.

Análisis Interpretativo

Esta pieza es muy precisa en su riqueza dinámica por lo que Mozart la palpa en el papel de manera minuciosa, la pieza se ambienta en la ópera Don Giovanni y es dramática, por lo que es muy importante entender el contexto y significado del texto correctamente para poder dramatizarlo. iniciando con el tempo y la intención de la partitura marca tempo de Allegro y su dinámica marca **sf** (sforzato) seguido de un **p** (piano), además la solista Anna con un claro desprecio y repulsión hacia Don Octavio su esposo, tras enterarse de la muerte de su padre. En el compás 5 sube nuevamente el furor con **mf** (medio fuerte) y en el compás 7 muestra otra vez un **p** (piano).

Figura 32. Inicio Teatral

En el compás 20 Donna Anna percibe su error al despreciar a su esposo y le toma la mano tramando algo sabiendo que don Octavio es comandante, a lo que don Octavio responde con firmeza que “sí” a todo lo que Anna le pida, en el compás 59 Donna Anna pide a Don Octavio que venga la sangre de su padre a lo que en un **Adagio in tempo** D. Octavio responde “*lo giuro agli occhi tuoi, lo giuro al nostro amor*” tomando su mano.

Figura 33. Adagio in tempo

En el compás 70 vuelven a **Tempo 1** y en crescendo constante hasta que en el compás 95 hay un par de calderones de los solistas, dando un aire a la pieza, esto hasta el compás 105 donde van nuevamente a toda marcha.

En el compás 125 inicia en los trémolos y contratiempos característicos de esta sección que requieren técnicamente de agilidad y sostén en las notas fuertes o principales como el primer y tercer pulso.

Figura 34. Agilidades

126 127 128 129

A. gian - heav'n - do, on - deg - gian - dojl
grant of hope a

O. vam - mion - deg - gian - dojl cor, vam - mion - deggian - dojl
Oh when will heav'n re - lent - ing grant of hope a

Para finalizar del compás (139-154) las voces y el piano manejan dinámicas de **f** (fuerte) y **p** (piano) constantemente hasta el crescendo en el fraseo final terminando en **f** (fuerte).

Figura 35. Compás 148-152 final

148 149 150 151 152

A. mion - deggian - dojl cor, vam - mion - deggian - dojl cor, on - deg - gian - dojl
when will heav - en Grant to us of hope a ray, Grant of hope a

O. mion - deggian - dojl cor, vam - mion - deggian - dojl cor, on - deg - gian - dojl
when will heav - en Grant to us of hope a ray, Grant of hope a

153 154 155 156 157 158

A. cor!
ray! (Exeunt slowly into palace)

O. cor!
ray! (Curtain falls rapidly)

Técnicamente, en las voces se presenta una alta exigencia muscular, la melodía tiene pasajes largos y agudos que son posibles gracias al excelente manejo del aire y del sostén de los músculos intercostales como en el pasaje del compás (125-128) para ambas voces.

Tonight del compositor Leonard Bernstein, año 1957 periodo Música del siglo XX

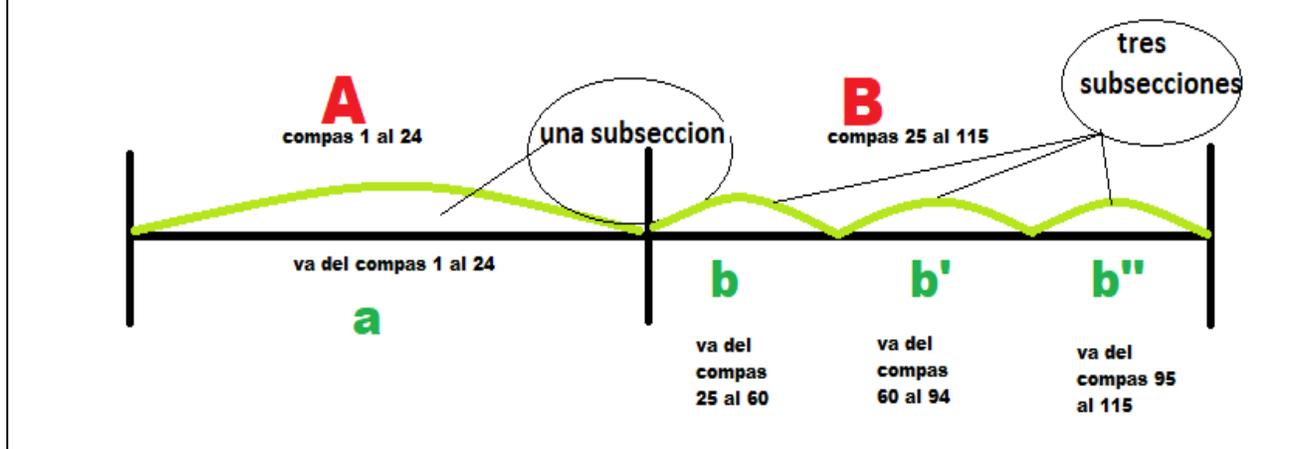
Análisis Morfológico

Tabla 6. Análisis Tonight

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES			
TONALIDAD	Introducción	Sección A	sección B
	Se encuentra en si bemol mayor (Bb)	Se encuentra en si bemol mayor (Bb)	Se encuentra en la mayor y la bemol mayor (A Y Ab)
METRO	4/4 y compás partido	4/4 y compás Partido	4/4 y compás partido
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	Tonal

FORMA

Figura 36. Forma Binaria compuesta Tonight



La pieza tiene un metro de 4/4 y compás partido y en el compás 20 tiene un cambio de metro de 3/2, está en la tonalidad de Bb Y termina en Ab, a lo largo de la pieza modula a A Y Ab, cuenta armónicamente con acordes de color como: acordes con séptima (7), acordes disminuidos (°), semi disminuidos (semi dis), acordes con novena (9), once (11) y trece (13). una armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento pues el piano tiene varios diseños rítmicos

en ambas manos que varía constantemente, utiliza acordes en corcheas y el motivo característico que es negra con puntillo y corchea.

Figura 37. Inicio de soprano y motivo rítmico

The image shows a musical score for a piece titled "MARIA". The score is in the key of B-flat major (Tonalidad Bb) and 4/4 time. It features a vocal line for the soprano and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics: "On - ly you, you're the on - ly thing I'll see for - ev - er. In my eyes, in my words and in ev - 'ry - thing I do, Noth - ing else but you,". The piano accompaniment consists of chords and a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is annotated with several boxes and arrows:

- Numero compás** (Measure numbers): A purple box highlights the measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10.
- Cifrado armónico** (Chord symbols): A red box highlights the chord symbols iii, III+, iii, D, vi, T, iii, and vi.
- Función armónica** (Harmonic function): A blue box highlights the chord symbols iii, III+, iii, D, vi, T, iii, and vi.
- Motivo característico** (Characteristic motif): An orange box highlights a specific rhythmic pattern in the piano part, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note.

Sección A: tiene dos subsecciones (a-a'), inicia con una introducción de cuatro compases donde anuncia el motivo con el cello de la pieza María para luego de algunas notas descendentes dar paso a la voz de María;

Figura 38. Tema de la obra Maria

1 *Imagine being afraid of you!* 2 TONY *You see?* 3 MARIA *I see you.* 4

bVII 7 *ii* *IMaj7*
V/IV *sd* *T*

SD sd

Tema de la obra María

La primera subsección a (a) comprende los compases (1-11) tiene dos frases, el piano acompaña cambiando sus diseños rítmicos de notas largas como blancas y redondas en el compás 5 a notas combinadas, en mano izquierda notas largas y en mano derecha notas cortas como corcheas en el compás (7) presentando un ritmo de júbilo y alegría.

En el compás (12) tiene su intervención la voz solista de Antón, en esta sección ambas voces solistas tienen intervención a dueto a partir del compás 16 hasta el 24, el piano nuevamente toma protagonismo después de esta intervención para dar paso a la parte B; mientras tanto la voz recorre un registro amplio de Bb grave a G agudo en los respectivos registros de soprano y tenor; por otro lado el motivo característico de esta sección está representado por una negra con puntillo seguido de corchea que varía rítmicamente desde el inicio.

Figura 39. Entrada del tenor

62

11 12 13

Ev - er!

TONY

p

And there's noth - ing for me but Ma - ri - a,

Sección B: tiene tres subsecciones b-b'-b'' con variación en las intervenciones solistas, la tonalidad y la letra, la subsección b(b) va desde el compás (25-60) con un tempo Molto allegro (más alegre) marcado comúnmente a 2/1 cuenta con intervenciones de ambas voces, en la partitura aparece esta sección con intervención de María.

Figura 40. Sección B tema característico de la pieza

MARIA *mf (warmly)*
To - night, to - night, It all be - gan to -

mf *p* *sim.*

iii7 i9 ii9 IV vi 9 11 i9

Sin embargo, en varias versiones como la película e interpretaciones de cantantes de ópera, esta sección es interpretada por María del compás (26-42) y del compás (42-50) por Antón y a partir de aquí se unen las dos voces para terminar esta primera sección, el tema de la pieza está en esta sección.

Figura 41. Entrada del tenor

Intervención Tony

43 44 45
f
day, all day I had the feel - ing

La subsección b' va del compás (60-94) cuenta con un cambio de tonalidad a A, cambio en la intención pues ahora la partitura marca slowly (despacio) hasta el compás 66 que marca *accel. Poco a poco* (acelerando poco a poco) hasta volver al tempo allegro en el compás (70) y ambos personajes cantan en paralelo con un Texto distinto; para finalizar la subsección b'' va del compás (95-105) con

intervención de Tony al principio seguido de un dialogo que representa la escena en un balcón , el piano juega un papel importante al ambientar el sitio donde se encuentran los personajes; al final de la pieza hay una cadencia autentica de Eb a Ab en las voces de forma sutil con un *pp* (piano pianísimo).

Figura 42. Intervención a dueto

The image shows a musical score for a duet. It consists of three staves: Maria's vocal line, Tony's vocal line, and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the tempo is marked 'Slowly'. The score covers measures 60 to 63. Maria's part starts at measure 60 with a rest, then begins at measure 61. Tony's part starts at measure 61 with a rest, then begins at measure 62. The piano accompaniment is present throughout. A red box with a blue arrow points to the duet intervention in measure 62, which is labeled 'Intervención a dueto'.

La tesitura vocal de la pieza es de un Bb grave a un Ab agudo en respectivas voces, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás 57 porque muestra un carácter de júbilo y alegría.

Análisis Fenomenológico

Leonard Bernstein.

Nació en Lawrence, Massachusetts, nace el 25 de agosto de 1918 y falleció en Nueva York, 1990. Director de orquesta, pianista y compositor estadounidense. Nacido en el seno de una familia de judíos rusos emigrados, fue el primer director de orquesta de Estados Unidos que alcanzó renombre universal, músico polifacético, su innegable talento le permitió brillar en el campo de la interpretación, en la comedia musical y por supuesto en la composición.

Se interesó en temprana edad por la literatura, su pasión por la música siempre fue más fuerte que todo y desde 1928 empezó a tomar clases de piano y en 1934 inició su carrera en la prestigiosa universidad de Harvard donde inclino su carrera hacia la dirección en 1936 tras compartir a su compañero el gusto por

la dirección, los primeros pasos de Bernstein como director de orquesta estuvieron alentados por Sergei Koussevitzky, su mentor en su etapa de estudiantes en Tanglewood. En esta faceta, su defensa de una interpretación abierta subjetiva dentro de la tradición romántica, sus variadas aficiones y gustos se reflejan desde el clasicismo hasta el Jazz, se distingue por su eclecticismo posteriormente continuo sus estudios en el Instituto Curtis en Filadelfia desde 1939. (Simeone, 2013. P1-2)

En 1943 debuto como director en New York, ahí fue donde empezo a ser mas reconocido, luego de arduo trabajo en 1955 tras un dilema social que se vivia en New york entre la guerra entre pandillas, Bernstein y algunos maestros reconocidos como el escritor stephen Sondheim para escribir la letra del proyecto Jerome Robbins y Arthur Laurents quien insistio a traves de sus cartas a Bernstein para que se enfocaran en este trabajo. El proyecto se desarrollo conjuntamente, por primera vez se discutio en 1949 y en 1955 se pudo concretar, los cuatro trabajaron en persona para que esta trabajo fuera de calidad. En 1957 se estrena en el Winter Garden theatre de Brodway y a partir de ahí todo fue un éxito revolucionario y referente de los musicales para las nuevas generaciones (Simeone, 2013. P 341-342).

. Una ópera, A Quiet Place 1984, una Serena de 1954 y varias canciones constituyen lo más ganado de sus catálogos y ha alcanzado gran popularidad en sus comedias musicales.

Texto Tonight

West Side Story es un musical muy importante en el siglo XX basado en la novela de Romeo y Julieta. La pieza es ambientada en un balcón donde Tony llega buscando a María, después de unos diálogos empiezan a declararse su amor a través de la pieza Tonight. esta obra desborda amor y romanticismo en una relación amorosa, donde se da a conocer todas las intenciones del uno con el otro (Wise, 1961).

Figura 43. Texto Tonight

Letra de Tonight

Only you, you're the only thing I'll see
forever
In my eyes, in my words, and in everything I do
Nothing else but you ever
And there's nothing for me but Maria
Every sight that I see is Maria
Tony, Tony
Always you, every thought I'll ever know
Everywhere I go, you'll be
All the world is only
You and me!
Tonight, tonight
It all began tonight
I saw you and the world went away
Tonight, tonight
There's only you tonight
What you are, what you do, what you say
Today, all day I had the feeling
A miracle would happen
I know now I was right
For here you are
And what was just a world is a star
Tonight!
Tonight, tonight
The world is full of light
With suns and moons all over the place
Tonight, tonight
The world is wild and bright
Going mad, shooting sparks into space
Today, the world was just an address
A place for me to live in
No better than all right
But here you are
And what was just a world is a star
Tonight
María, vente pa' dentro
Sí, ya voy, me estoy vistiéndolo
Tomorrow
Tomorrow
Sí, okay
Wait, wait... I forgot why I called you
I'll wait 'til you remember
Tonight, tonight
It all began tonight
I saw you and the world went away

Traducción

Solo tú, eres lo único que veré James
En mis ojos, en mis palabras y en todo lo que
hago
Nada más que tú siempre
en mi vida no hay más que María
Todo lo que veo es María
Tony, Tony
Siempre tú, en todos mis pensamientos
Dondequiera que vaya, estarás ¡
todo el mundo es solo
tú y yo!
Esta noche, esta noche
Todo comenzó esta noche
Te vi y el mundo dejó de existir
Esta noche, esta noche
Solo estás tú esta noche
Lo que eres, lo que haces, lo que dices
Hoy, he tenido un pensamiento
de que sucedería un milagro
Ahora sé que tenía razón
Porque aquí estás
Y lo que era solo un mundo es una estrella
¡Esta noche!
Esta noche, esta noche
El mundo está lleno de luz
Con soles y lunas por todas partes
Esta noche, esta noche
El mundo es salvaje y brillante
Enloqueciendo, lanzando chispas al espacio
Hoy, el mundo era solo una dirección
Un lugar para vivir
un sitio no tan especial
Pero al llegar aquí
lo que era solo un mundo es una estrella
Esta noche
María, vente pa' dentro
Sí, ya voy, me estoy analizando
mañana
mañana
Sí, okay
Espera, espera... Olvidé por qué te llamé
'
Esta noche, esta noche
Todo empezó esta noche
Te vi y el mundo dejó de existir

Dialogo

MARLA (returning): I cannot stay. Go quickly!
TONY: I am not afraid!
MARLA: They are strict with me. Please!
TONY: I love you.
MARLA: Yes, yes, hurry. Go! (He climbs down.)
Buenas noches!
MARLA: Wait! When will I see you? (He starts back up.)
TONY: Tomorrow
MARLA: I work at the bridal shop. Come there.
TONY: At sundown
MARLA: Yes. Good night.
TONY: Good night (starts off)
MARLA: Tony!
TONY: Ssh!
MARLA: Come to the back door
TONY: Si.
MARLA: Tony! (He stops.) What does Tony stand for?
TONY: Anton.
MARLA: Te adoro. Anton...
TONY: ¡Te adoro, Maria!
Good night, good night
Sleep well and when you dream
Dream of me
Tonight
María, vente pa' dentro
Si, ya voy, me estoy analizando
mañana
mañana
Si, okay
Espera, espera... Olvidé por qué te llamé
Esta noche, esta noche
Todo empezó esta noche
Te vi y el mundo dejo de existir

Dialogo

MARLA (regresa): No puedo quedarme. ¡Ve rápido!
TONY: ¡No tengo miedo!
MARLA: Son estrictos conmigo. ¡Por favor!
TONY: Te amo.
MARLA: Si, si, date prisa. ¡Vamos! (Se baja.)
¡Buenas noches!
MARLA: ¡Espera! ¡Cuando! ¿Nos vemos? (Vuelve a subir.)
TONY: Mañana
MARLA: Trabajo en la tienda de novias. Ir ahí.
TONY: Al atardecer
MARLA: Si. Buenas noches.
TONY: Buenas noches (se pone en marcha)
MARLA: ¡Tony!
TONY: ¡Shh!
MARLA: Ven a la puerta de atrás
TONY: Si.
MARLA: ¡Tony! (Se detiene.) ¿Qué representa Tony?
TONY: Anton.
MARLA: Te adoro. Anton...
TONY: ¡Te adoro, Maria!
Buenas noches, buenas noches
Duerme bien y cuando sueñes
Sueña conmigo

Figura 44. Imágenes tomadas del musical West Side Story.

Este texto habla de un primer encuentro donde se enamoran María y Tony, un cariño desenfrenado y desbordante en donde todo el mundo desaparece y solo están ellos dos; el relato se torna con un va y ven de emociones de felicidad y alegría.

Además, Tonight, sus melodías tienen igual protagonismo y están exquisitamente construidas, es el punto exacto de lo dulce del amor, se caracteriza por ser un diálogo romántico juvenil mantienen demostrando su amor continuó, con un formato para orquesta adaptado al piano y voces, frases que evocan júbilo y ganas de gritarle al mundo el triunfo del amor, el musical estadounidense toma tres disciplinas porque atiende a la necesidad del cine musical, su época más intensa se vivió en la década de

los años treinta donde se presentan en teatros pequeños, en la década de los sesenta fue cuando Hollywood crea grandes adaptaciones de estas majestuosas obras y se realizan adaptaciones entre ellas West Side Story, por lo cual esta composición ha sido avalada por su originalidad, melodía, y por su reflejo de los atributos humanos, ayudó a redefinir los límites de la música teatral, estableciendo a Bernstein como un mito en el género del musical.

Esta obra es una adaptación de la obra Romeo y Julieta de William Shakespeare narra:

Narra la historia de dos bandas juveniles, los Jets y los Sharks, y su lucha por el territorio en el Upper West Side neoyorquino. María, de origen puertorriqueño y hermana de Bernardo, líder de los Sharks, se enamora de Tony, de origen polaco y además el líder de la banda contraria. Y a pesar de que en un primer momento podríamos esperar que el amor todo lo puede, y las diferencias raciales no son tan importantes como la pertenencia a distintos grupos sociales, el romance entre María y Tony instiga una fuerte oleada de violencia entre las dos bandas. H Rodriguez (pag 6)

Esta historia muestra la realidad en nuevo york en los años sesenta en la migración puertorriqueña, surge el llamado “Sueño Americano” donde hay una distinción racial y social muy marcada, en gran parte los migrantes latinos buscan ser aceptados por las diferentes comunidades estadounidenses que no solo son nativos americanos sino también de Europa.

El amor imposible entre un polaco y una puertorriqueña hace que las bandas, que ya estaban enfrentadas por el dominio del territorio del barrio, defiendan a sus integrantes, intentando separarlos. El desenlace de las disputas surgidas a raíz del romance entre María y Tony acaba con un episodio violento en el que Bernardo mata a uno de los Jets y como respuesta, Tony se ve forzado a entrar en la pelea, acabando con la vida de éste. Por ello y como venganza, chino mata a Tony, aprovechando que se encuentra solo en la noche para ver a María. Una vez que este trágico episodio concluye y vemos a

una María destrozada por el dolor de haber perdido tanto a su hermano como a su amor, los integrantes de ambas bandas reaccionan, uniéndose para llevar el cuerpo sin vida de Tony dejando a un lado sus diferencias. En un final ideal de Hollywood, los malos actos deben ser castigados, y como Tony ya ha muerto, sólo queda darle un final a chino.

Enmarcando la violencia y la crudeza de las calles frente a la lucha por el territorio, en los barrios bajos de New York. Esta obra tiene como tema principal narrar la historia de amor entre Tony y María, la venganza y el amor siempre estarán como la sazón principal de la obra y específicamente en tonight con su melosidad y el deseo, afloran en el sentimiento del amor, a pesar de una rivalidad a muerte de las bandas a los que estos personajes pertenecen.

Análisis Interpretativo.

Desde el inicio de la pieza la partitura indica *freely* (libremente) y **pp** (pianísimo), la pieza tiene indicaciones precisas que marcan la intención del compositor, en el compás 7 la indicación es *poco a poco accel* (acelerando poco a poco) seguido de *very gradually* (muy graduado); de igual manera el tenor recibe la frase con **p** (piano) así creciendo hasta el **mf** (medio fuerte) y claramente con una intención de *allegretto* seguido de *siempre un poco accel* la pieza se torna con sutilezas en el tempo en este caso con el fin de darle más apuro y velocidad.

La pieza exige constantemente sostener fraseos largos y presentes como en los compases 26 para la soprano y en el compás 43 en la voz del tenor, la pieza tiene variedad de pasajes donde la voz tiene la posibilidad de *explayarse* como en el compás 43, o (55-58) con una constante apertura y sensación de expansión para poder sostener la columna de aire a lo largo de la melodía; el piano guía constantemente las entradas y los cambios de tempo como en el compás (59-60). El piano y las voces se escuchan constantemente pues trabajan las mismas dinámicas y se complementan en todo momento, como se aprecia por ejemplo en el compás (60-68).

técnicamente en las voces se presenta una alta exigencia muscular pues la melodía tiene pasajes largos y agudos que son posibles gracias al excelente manejo del aire y del sostén de los músculos intercostales como en el pasaje del compás (73-78), finalmente después de una descarga de alegría y jubilo reposa la melodía de las voces para abrir un dialogo con la ambientación del piano. Finalmente, a partir del compa 105 las voces desde un **pp** (pianísimo) hasta el compás 110 donde la dinámica cambia a **mf** (medio fuerte) y finalmente con un susurro en el compa 112 con la nota Ab.

Figura 45. Agudo piano, dinámica de susurro

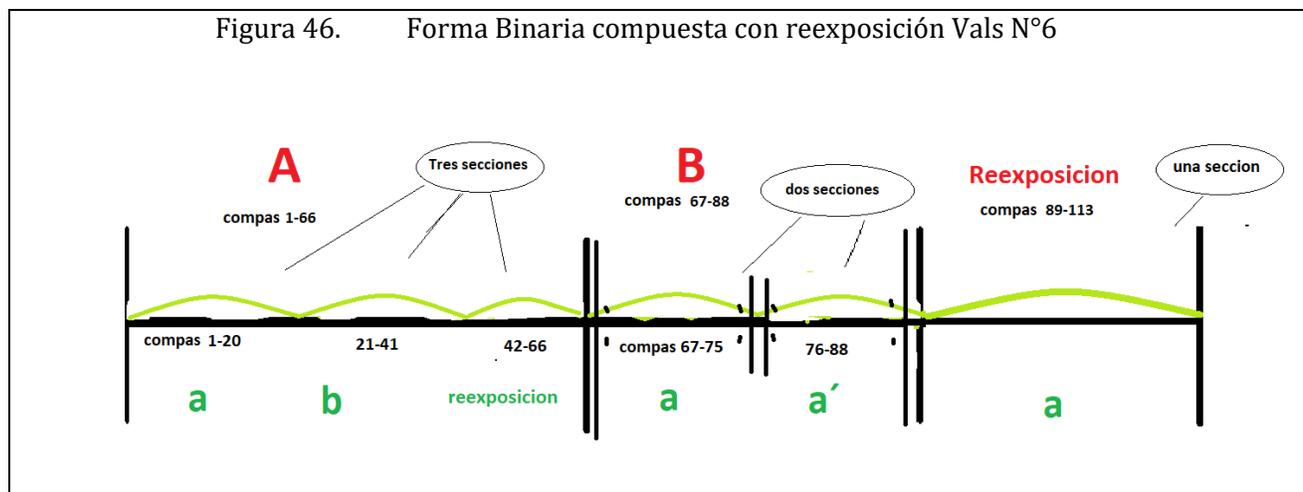


Vals N°6- Valses de Brahms

Análisis Morfológico

Tabla 7. Análisis Vals N°6- Brahms

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES			
	Sección A	Sección B	RE EXPOSICION
TONALIDAD	La primera y última subsecciones se encuentran en A Mayor (A), en la subsección b hay una modulación hacia Do menor (Cm)	Ambas subsecciones se encuentran en Fa Mayor (F)	Se encuentra en La Mayor (A)
METRO	3/4	3/4	3/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	tonal
FORMA			



La pieza tiene un metro de 3/4, inicia en la tonalidad de A, a lo largo de la pieza modula a Cm y F pero vuelve a A, cuenta armónicamente con acordes de triada y acordes con séptima (7), así como acordes de color como la novena (9), novena bemol (b9), agregado once (11), acordes Inter dominantes y disminuidos full (°); una armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento donde los dos pianos contrastan los diseños y motivos rítmicos y melódicos en cada parte, es una pieza con un ritmo de vals y el ritmo constante con el motivo de la pieza son las dos negras y silencio de negra.

Sección A: del compás (1-20) tiene tres subsecciones (a), (b) y (reexposición). los primeros dos compases son introducción de los pianos que da a conocer el ritmo de vals para dar paso en el compás 3 a el tenor solista que interpreta el tema principal de la pieza y que reitera a lo largo de la pieza hasta que en el compás 12 entran las tres voces que faltan en el cuarteto que son, soprano, Mezzosoprano, Tenor, Barítono.

Figura 47. Inicio entrada tenor

A- La Mayor

V ii I V I V vi
 D sd T D T D t

Numero

Cifrado armónico

Función Armónica

1 2 3 4 5 6 7 8

Grazioso.

Ein klei - ner, hü - ber - scher Vo - gel nahm den Flug zum

Grazioso.

p sotto voce

10 11 12 13 14 15

La subsección b inicia en el compás 21 y su principal contraste es la modulación a Cm sumado con un cambio de motivo rítmico en el piano que consta de tres negras y así mismo con una dinámica fuerte entran las voces del Tenor y Barítono, la Mezzosoprano se une en el compás 25.

Figura 48. Subsección B cambio de intención

A- La Mayor **modula a C#m**

i vii° iv9 vii° i i vii° iv9 vii° i #117 i #117 i #117
 t d sd d t t d sd d t SD t SD t SD

21 22 23 24 25 26 27 28

Leim-ru-then - Arg-list lauert an dem Ort, Der ar-mo Vu-gel konnte nicht mehr fort,

Finalmente, la soprano en el compás 29 del compás 37-42 se reintegra el motivo melódico de la subsección a, dando fin a la subsección b. Finalmente, en los compases (42-67) se encuentra la reexposición y su principal cambio es la letra en todas las voces esta sección se interpreta en A.

Sección B: del compás (67-88) tiene dos subsecciones (a-a'), el primer cambio importante es el cambio de tonalidad a F donde se desarrolla esta parte, su motivo rítmico ahora se caracteriza por una blanca y una negra, cuenta en sus primeros 6 compases con imitación en el tenor y la soprano a lo que después se unen las cuatro voces, cuenta con dos barras de repetición, esta sección se torna más tranquila y cuenta con frases más largas como en los compases (69-75).

Figura 49. Sección B cuatro voces

F- Fa Mayor

I	vi7	V	vi7	II7 9	iiib9	I11	I
T	t	D	t	D	d	T	T

The image shows a musical score for four voices and piano accompaniment, measures 67-75. The vocal parts are in F major. The lyrics are: "Der Vo - gel kam in ei - ne schö - ne Hand, Der Vo - gel kam,". The piano accompaniment consists of chords and arpeggios, with dynamics markings like "p dol." and "p".

Para finalizar la Re exposición que va del compás (89-113) donde se concluye repitiendo el tema principal de la Sección A que se encuentra en la subsección a con un cambio ligero en los textos y volviendo a la tonalidad original de A así hasta el final donde hay algunos contrastes en las dinámicas como en los compases (108-113).

Figura 50. final

A- La Mayor

V	v9	V7	I	iiadd13	I	ii	V	I
D	D	D	T	sd	T	sd	D	T

La tesitura vocal de la pieza teniendo el Do central como Do 4 es en la mezzosoprano C4 a A4 y el barítono de un A2 a A3 el tenor de un E3 a F#4 y la soprano de un E5 a E6, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás (67-75) en la voz del tenor y soprano.

Análisis Fenomenológico**Johannes Brahms.**

Johannes Brahms nació en 1833 en Viena y falleció en 1897 a causa de cáncer de hígado, compositor alemán, para muchos de sus contemporáneos su música continúa la tradición clásica y la primera romántica, opuesta a las megalomanías wagnerianas, pero no por ello se considera un compositor tradicional, de hecho su música variaba, abordo grandes formas instrumentales, sinfonías, cuartetos y

quintetos, notablemente dentro de su recorrido conoció a Clara Schumann una pianista reconocida en aquella época de quien se enamoró aunque tuvo rasgos de amor platónico.

Nació en el seno de una familia humilde su padre se ganaba la vida tocando en tabernas, un músico precoz y el pequeño Brahms acompañaba a su padre con las melodías en el violín interpretando las melodías que estaban de moda, entre tanto también en el día estudiaba piano y teoría musical, tomando clases con Eduard Marxsen un gran profesor que miró en su alumno un talento excepcional, le enseñó disciplina, el orden y mesura, interpretó el piano en 1848 en su ciudad natal con gran éxito pese a que su verdadera vocación era la composición se estableció en Viena en 1869 donde consolidó su estilo personal.

Los vales de amor Brahms publicados con el número de opus 52 y 65; son una colección de canciones de amor, están escritos para coro y piano a cuatro manos, está escrita para voces ad libitum, dentro de este análisis se investiga que posiblemente el compositor quería que estas obras se interpretaran en eventos y reuniones informales, tuvieron gran acogida. Se realizaron en el año 1869 y se estrenaron en 1870, son piezas animosas, cabe mencionar que, dentro de la colección de estos vales, existen 18, que corresponden al opus 52 y no todos son a 4 voces algunas Liebeslieder son piezas para solista.

Los textos de estos vales, incluido el número seis, son extraídos de los poemas y canciones populares Polydora, de Georg Friedrich Daumer, en este caso el vals número seis, llamado Ein kleiner, hübscher Vogel nahm, se interpreta con una intención de gracioso, la versión que maneja este proyecto está en alemán.

Para estas obras se trata el género Lied (lieder) en el romanticismo se convirtió en una importante forma de expresión, estas canciones alimentan el pasaje poético acompañados del piano y las voces, agrandando el compositor la canción sin perder de vista de su intimidad, rebasa un momento

solista para llevarlo luego al coro, sus ideas compositoras se opusieron a la primacía de la ópera y solo en este tipo de canciones su estilo y éxito dio rienda suelta.

Los textos examinan un estado anímico y amoroso. El número 6 que significa en su título un pajarito hermoso, a ritmo de vals y variaciones de danzas, en la que se observa variedad no es tanto la sencillez, más que todos son las sutilezas admirables sugestivas y vaporosas. Contrasta ritmos atrevidos que interrumpen la formula ternaria del vals, donde se contraponen y se unen cuando necesitan respaldar el mensaje poético. (Luis Ángel Arango, 2007)

Texto Vals N°6

Figura 51. Op 51 Liebeslieder Walzer 6. Ein un grazioso uccelletto. Kleiner, Hubscher Vogel Nahm.

*Ein kleiner, hübscher Vogel
Nahm den Flug
Zum Garten hin,
Da gad es Obst genug.
Wenn ich ein hübscher,
Kleiner vogel wär,
Ich säunte nicht,
Ich täte so wie der.*

*Leimrutem-Arglist
Lauter an dem Ort;
Der arme vogel
Komnte nicht mehr fort.
Wenn ich ein hübscher,
Kleiner vogel wär,
Ich säume doch,
Ich täte nicht wie der.*

*Der vogel kam
In eine schöne hand,
Da tat es ihm,
Dem glücklichen, nicht and.
Wenn ich ein hübscher,
Kleiner vogel wär,
Ich säume nicht,
Ich täte doch wie der.*

*Un lindo pajarito
En vuelo ha subido
A un jardín directo
Dotado de hermosos frutos
Si yo también fuera amable
Pequeña ave
No duraría en absoluto,
Como él hubiera hecho.*

*Hay una trampa de muérdago,
Lo espera allí al acecho;
Ahora el pobre pájaro ha sido
capturado.
Si yo también fuera amable
Pequeña ave no duraría
En absoluto,
Como él hubiera hecho.*

*El pájaro ahora posa
En una mano
Amorosa:
Esto le paso a el, el tuvo suerte.
Si yo también fuera amable
Pequeña ave, no duraría en
absoluto
Como el hubiera hecho*

Análisis interpretativo

Esta pieza es muy precisa pues todos los movimientos dinámicos e intenciones están marcados minuciosamente en la partitura, es una obra para 4 voces, en variadas versiones es interpretada en voces solas y también con masa coral. El principio está marcado como **Grazioso** (gracioso) y el **p sotto voce** (sobre la voz) que interpreta el piano con la misma intención con la que inicia el tenor en el compás 3, es una pieza que emana alegría en esta subsección están presentes los silencios de negra que dan sensación de salto, sin embargo en este pasaje es importante mantener una línea melodía como si fuese una frase que no se suelta, esto se logra a través de la articulación y no de la respiración, toda esta intervención avanza en la dinámica de **p** (piano) hasta que llega la sección b en el compás 21.

Figura 52. Inicio dinámicas e intención

The image shows a musical score for voice and piano. The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Grazioso' and the dynamics include 'p sotto voce' and 'p'. The lyrics are 'Ein klei - ner, hü - b - scher Vo - gel nahm den Flug zum'. The score is divided into two systems, with measures 1-8 in the first system and measures 10-15 in the second system. There are blue annotations: a box labeled 'Tempo' with an arrow pointing to the 'Grazioso' marking, and a box labeled 'Dinamica' with an arrow pointing to the 'p sotto voce' marking.

Esta subsección la anuncia el piano uno quien interpreta un tremolo, quizás simulando un rayo o algún ambiente de caos seguido de corcheas, acompañado de la modulación a Cm, por lo cual la pieza toma de un tinte alegre a un tinte con explosividad y fuerza, esta sugiere una dinámica **f** (fuerte),

también es importante resaltar que en el compás 25 hay un efecto de vaivén por su crescendo y decrescendo constante, hasta ir retomando poco a poco en la alegría y sobriedad de tema principal en el compás 42.

Uno de los puntos a resaltar de la pieza es el manejo de las dinámicas, esto dará riqueza a la interpretación; por otra parte, es importante igualar el color de la voz pues Brahms escribe constantes imitaciones melódicas y rítmicas, desde el piano a las voces, como en toda la Sección B. que contrasta con el fraseo más largo que debe ser también controlado dinámicamente en los compases (72-75) o también (85,87).

Vaivén

Figura 53. Control de la respiración en fraseos largos

The image shows a musical score for voice and piano. The top system contains measures 76 through 86. The vocal line has lyrics: "da that es ihm, dem Glück- li - che, nicht" (measure 83) and "da that es ihm," (measure 84). The piano accompaniment is divided into two parts, I and II. A blue arrow points to measure 85 in the vocal line.

Para concluir es un **p** (piano) el que recibe la melodía final en el compás 91 y poco a poco en esta subsección el ritmo vuelve a su estado inicial ya para el final Brahms va de **p** a **f** para terminar con fuerza.

Lo interesante de esta pieza son las 2 secciones que contrastan y quieren decir algo diferente a pesar de ser parte de una sola cosa, por lo que el texto plantea en todo momento estos cambios.

Técnicamente es necesario combinar la ligereza con la respiración pues si bien en secciones la melodía es cortada por los silencios, estos no se deben tomar como articulaciones, pero no como respiraciones como en los primeros compases.

In Quegli Anni in Qui Val Poco - Le Nozze Di Figaro Mozart

Análisis Morfológico

Tabla 8. Análisis In quegli anni in cui val poco

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES				
TONALIDAD	Sección A	Sección b	Sección c	Coda
	Se encuentra su primera sección en si bemol mayor (Bb) y en la segunda sección fa mayor (F)	Sus dos secciones se encuentran en si bemol mayor (Bb) aunque a lo largo de estas abarca regiones como Gm (vi), Eb (IV), F (V)	Se encuentra en Si bemol mayor (Bb) y toca el área de (F)	Se encuentra en Si bemol mayor (Bb)
METRO	Compás partido	3/4	4/4	4/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	tonal	tonal
FORMA				
<p>Figura 54. Forma ternaria compuesta In quegli anni in cui val poco</p>				

La pieza en general tiene un metro de compás partido y cambia en cada subsección a 3/4 la sección B y a 4/4 en la sección C, inicia en la tonalidad de Si bemol Mayor (Bb), a lo largo de la pieza

maneja regiones de Dominante con Fa mayor (F), relativa menor con La menor (Am) y subdominante con MI bemol mayor (Eb).

Cuenta armónicamente con acordes de triada, acordes con séptima (7) como dominantes e interdominantes, acordes disminuidos (dis) semidisminuidos (semidis) y disminuidos full (°); una armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento donde el piano constantemente pinta la situación dramática y teatral; El piano y voz cuentan con ciertas características armónicas únicas del personaje y situación utilizando notas extrañas en las escalas y también tonalidad específica; además de riqueza dinámica porque sus cambios pueden ser sutiles pero también súbitos.

Sección A: del compás (1-41) tiene dos subsecciones (a) y (b), inicia con una introducción del piano de cuatro compases para dar paso a la voz solista, con tempo andante e interpretando corcheas y silencios que dan la sensación de rapidez, así mismo lo refleja su tonalidad en Bb, a lo que seguidamente responde el tenor; en el compás 26 modula a la región armónica de F por algunos compases para volver a Bb más adelante, una de las características de esta pieza es su cambio rápido para definir una escena, porque Basilio el personaje que la interpreta está contando una historia llena de aventura y acción, por lo que pasan muchas situaciones y los patrones rítmicos cambian constantemente.

Figura 55. Sección A introducción

Bb mayor

Numero compás

Cifrado armonico

Función Armónica

ATTO IV. Seguito della Scena F.

ANDANTE.

I ii iii V7

T sd d D

1 2 3 4

BASILIO.

5 6 7 8

In que - gl'an_nin cui val po_co la mal pra - tica ra -

Su sensación rítmica es de rapidez marcado siempre por las constantes negras y corcheas tanto en el piano como las voces a la vez de sensibles como en el compás 25.

Sección B: del compás (42-102) tiene tres subsecciones (a-b-a') iniciando con un cambio de *Tempo Di minuetto* (tiempo ternario de danza) y su metro es de $\frac{3}{4}$, contrasta modulando de forma temporal a las regiones de relativa menor, subdominante y dominante, como por ejemplo en el compás 69 que modula a Eb o la modulación a Gm en los compases (50-60), cuenta con acordes disminuidos y

notas extrañas al acorde, lo que la hace compleja en afinación, en el compás 87 hay una re exposición del tema a en esta Parte.

Figura 56. Región de relativa menor Sol menor

region de relativa menor Gm

i V i V i
t D t D t

Figura 57. Modulación Bb

Bb Mayor

I V I I V I V7
T D T D T D

Tempo de Danza

Cambio de metro

42 | 43 | 44 |

TEMPO DI VIVETTO

Mentre ancor ta-ci-to guar-do quel

Para finalizar la sección C que va del compás (103-122) cambia el tempo a Allegro y su métrica se interpreta a 4/4 donde se concluye la historia donde armónicamente se encuentra las funciones V-I y se repite el tema de esta parte dos veces.

Figura 58. Sección C

Bb Mayor

I	V7	I	V7
T	D	T	D

Concluyendo a partir del compás 122 hasta el final hay una coda caracterizada por las blancas en la voz solista mientras el piano tiene una progresión armónica que sigue con las corcheas de I-vi-ii-V-I.

Figura 59. Final

Bb Mayor

I	vi	ii	V	I	vi	ii	V	I
T	t	sd	D	T	t	sd	D	T

La tesitura vocal de la pieza es de un Eb3 a un G4, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás (128-138) puesto que son melodías que tienen como punto fuerte el registro medio y agudo; también puntos donde el solista muestra el virtuosismo y agilidad como en los compases (67-75).

Análisis Fenomenológico.

Wolfgang Amadeus Mozart

Este músico, es el más importante del clasicismo del siglo XVIII y sin duda sus composiciones tienen cualidades de un genio musical sin precedentes; por eso este proyecto sumerge ese don dentro de él.

Cuando niño Mozart ya era considerado un niño prodigio, con solo 5 años de edad, ya que era capaz de componer e interpretar el piano, abarca géneros muy diversos entre sinfonías, serenatas, operas, arias de concierto, motetes, misas, conciertos para orquesta, sonatas y música de cámara para diversos formatos.

En el periodo clasicismo, la música se caracterizaba por la belleza basada en el equilibrio, la armonía tiende a ser consonante, los ritmos regulares y el estilo brillante. In quegli anni in cui val poco, hace parte de la ópera *Il barbiere di Siviglia*, una ópera bufa (Imaginario, 2018).

El barbero de sevilla y las bodas de Figaro son inspiracion del compositor dramaturgo frances Pierre Agustin Caron, quien escribio la parte teatral; Nacio el 24 de enero de 1732 en Paris en el seno de una familia de relojeros, estudio musica y literatura, hombre de negocios de la corte, su frase mas famosa es "*pero yo tengo el recibo*" lo decia como una herramienta sociologica por el ambiente cambiante y atareado de la comedia.

La obra esta en el cuarto acto de la opera y es la aria numero 25, que se estreno en 1784, la cual llevo a la polemica a tal punto de encarcelar a su autor, ya que trataba de las desmedidas de poder un conde, constituye un referente sociopolitico de la Revolucion Francesa. Según el autor de la opera "*La*

gente esta provista de mascararas, pero en realidad esta llena de vicios y abusa del poder que le otorga la clase”.

Texto. In quegli anni in cui val poco

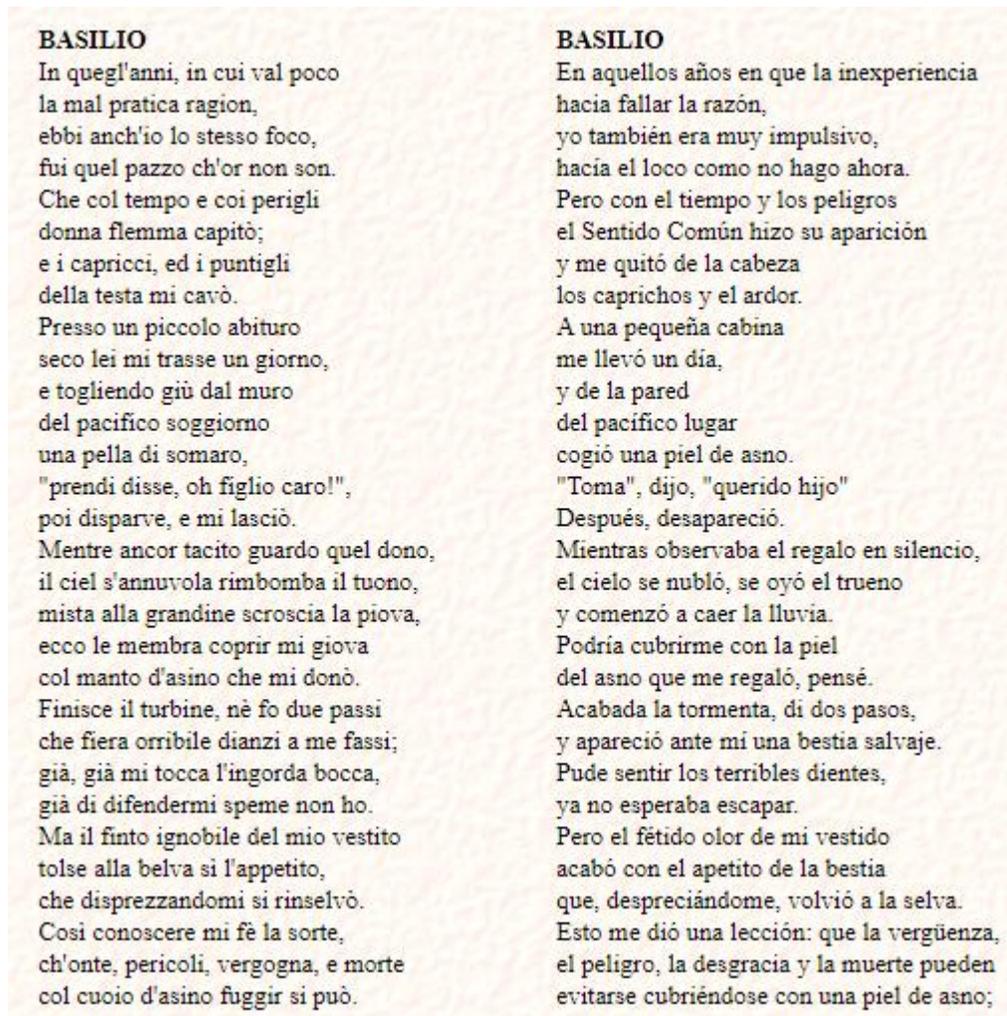


Figura 60. Imagen extraída de (ponte, 1784).

La obra *In quegli anni in cui val poco* (En aquellos años en que la inexperiencia) interpretada por el tenor tiene como personaje a Don Basilio. El “*tiene el Diablo en el cuerpo*” a todo le ve misterio y es un intermediario entre el conde y figaro, les da consejos a ambos y les dice el mundo es peligroso y no es preferible meterse con los poderosos; en esta obra especifica el personaje le cuenta a su hijo la historia de

su inexperiencia que que ha tenido con los caprichos y el ardor de su vida, ve todos los problemas como si una capa lo tapase de la bestia, la bestia representa el peligro y La vergüenza, al final le da un consejo a su hijo diciendo que los problemas no se pueden evitar ni cubriéndose con una piel de asno. Enciso, S. H. (2014).

Análisis Interpretativo.

Esta pieza es muy precisa en su riqueza dinámica, Mozart la palpa en el papel de manera minuciosa tanto en tempo como intención, la pieza se ambienta en la ópera *Le Nozze Di Figaro* (las bodas de fígaro) un drama en el que Basilio cuenta la historia de cómo se salvó de ser devorado por un bestia tiempo atrás, por lo que es muy importante entender el contexto y significado del texto correctamente para poder dramatizarlo. Iniciando con tempo **andante** y su dinámica marca **f** (forte) seguido de un **p** (piano) anunciando como será la pieza de contrastante dinámicamente, El tenor inicia cantando su historia con misterio y alegría. En el compás 29 sube nuevamente el furor con **cresc** (creciendo), hasta el compás 33 donde hay una serie de cambios súbitos de **f** a **p** (piano).

Figura 61. Dinámica crescendo piano



The image shows a musical score snippet for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "giorno, e togliendo qui dal muro del pa-ci-fi-co sog-giorno u-na pel-le di so-". The middle staff is the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff is the bass line. Dynamics are indicated by "cres." (crescendo) and "f" (forte) in the piano part. A blue arrow points from a red-bordered box labeled "Dinámica" to the piano part.

Dinámica

En el compás 42 la partitura marca **Tempo di minuetto** (tempo de danza ternario). Que rápidamente en el compás 51 se vive una intención de acción puesto que es cuando Basilio enfrenta a la Bestia y las emociones chocan con **f** y **p** constantes en los compases (56-61). La parte B tiene como dificultad principal para el solista la agilidad y precisión en la afinación puesto que hay acordes disminuidos constantemente.

Figura 62. Tempo de minuetto

Musical score for Figure 62, showing measures 40-44. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. Measure 42 is marked "TEMPO DI MINUETTO". The lyrics are: "poi disparve, e mi la - sciò. Mentre ancor ta - ci - to guar - do quel".

En el compás 120 aparece **Tempo Allegro** por lo que el ritmo toma velocidad, y la dinámica se torna en **f** y la voz solista interpreta notas de octava como en los compases (115-118).

Figura 63. Marcación de tempo Allegro

Musical score for Figure 63, showing measures 102-109. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. Measure 102 is marked "LEGGRO". The lyrics are: "vo. Così co - no - scere mi fe' la'".

A partir del compás 130 la dinámica marca un **f** terminando la pieza con fuerza y decisión. técnicamente en las voces se presenta una alta exigencia muscular pues la melodía tiene pasajes largos y agudos que son posibles gracias al excelente manejo del aire y del sostén de los músculos intercostales como en el pasaje del compás (68-87) en la voz solista.

Figura 64. Final forte piano



Ach ich fühl's

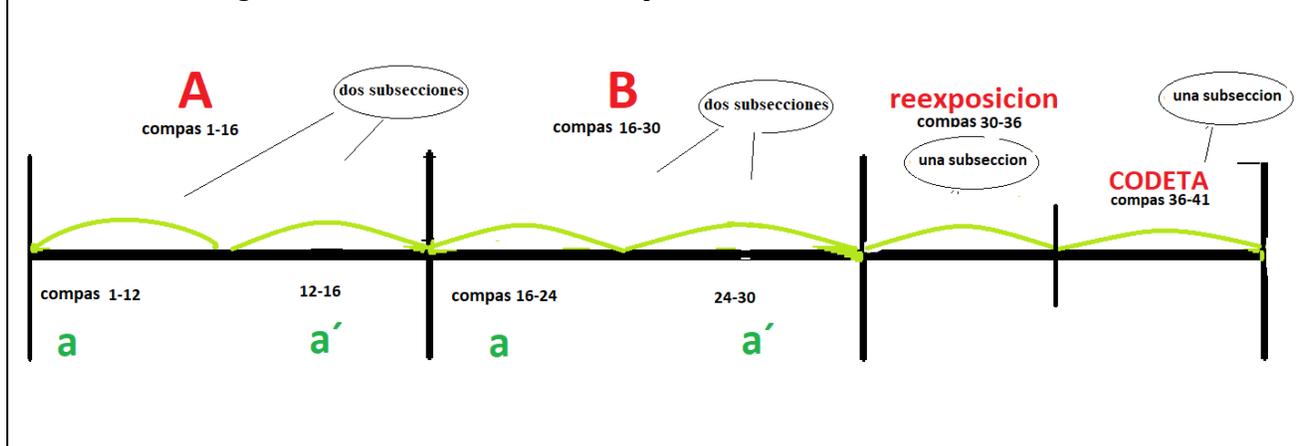
Wolfgang Amadeus Mozart

Tabla 9. Análisis Ach ich Fühl's

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES				
	Sección A	Sección B	Reexposición	Codeta
TONALIDAD	Se encuentra su primera subsección en sol menor (Gm) y Si bemol Mayor (Bb) y en la segunda subsección en Si bemol Mayor (Bb)	Sus dos subsecciones se encuentran en si bemol mayor (Bb) y sol menor (Gm)	Se encuentra en sol menor (Gm)	Se encuentra en sol menor (Gm)
METRO	6/8	6/8	6/8	6/8
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	tonal	tonal

FORMA

Figura 65. Forma Binaria compuesta más coda Ach ich fühl's



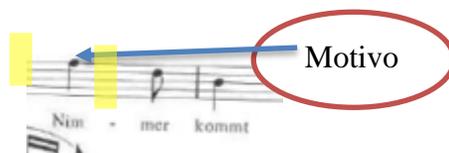
El Aria tiene un metro de 6/8, está en la tonalidad de Gm, a lo largo de la pieza modula a su relativa mayor que es Bb sin embargo termina en Gm que es su tónica (t) cuenta armónicamente con acordes tonales como, acordes con séptima (7), acordes disminuidos(°), semi disminuidos (semi dis) y sexta italiana (6+)y francesa (6+Fr) e Inter dominantes importantes para modular por ejemplo en el compás (7-8) después de una serie de acordes de dominante en el compás 7 como D (V)- Dm (v)- A (II), en compás 8 el F7 (VII7) se convierte en la dominante para modular a Bb (I) que pasa a ser tónica. una armonía tonal puesto que se va de tónica a subdominante (sd) y dominante (D) para después reposar nuevamente en tónica (T) constante mente en un arco armónico coherente; por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento pues el piano tiene acordes en corcheas que es constante a lo largo de la pieza con la intención de realizar un ambiente musical para cuando aparece la melodía de la voz.

Figura 66. Inicio soprano

The image shows a musical score for the beginning of the soprano part in 'Die Zauberflöte' by Wolfgang Amadeus Mozart. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 6/8. The key signature is G minor (one flat). The score includes a vocal line for Pamina and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Ach, ich - fühls, es ist ver - schwun - den, e - wig hin der Lie - be - Glück, e - wig hin der Lie - be Glück'. The harmonic analysis is provided below the piano part, with two callouts: 'Cifrado armónico' (Harmonic notation) pointing to chord symbols like i, V/viv, iv, #VII° 9, i, iv, and 'Función armónica' (Harmonic function) pointing to Roman numerals like V 7, i, V, VI Maj 7, V, VI Maj 7 6+Fr, and V. The analysis shows a progression from the tonic (i) to the dominant (V/viv), then to the subdominant (iv), and finally to the tonic (i) in the relative major (Bb), with various chromatic alterations and secondary dominants.

Sección A: tiene dos subsecciones (a-a'), con periodos de 8 compases cada uno; la primera subsección (a) comprende los compases (1-8) y tiene dos frases, la primera es del compás (1-4) y la segunda frase (5-7), empieza con una intervención del piano en el primer compás e inmediatamente entra la solista, el piano acompaña con un diseño rítmico de corchea y silencio que da una sensación de vals lento; mientras tanto la voz recorre un registro amplio de G4 a G5 en los primeros 4 compases; por otro lado el motivo característico de la pieza está representado por una negra, una corchea y una negra que varía rítmicamente desde el inicio.

Figura 67. Motivo rítmico



La subsección a' (a prima) va desde el compás (8-16), lleva dos frases que varían en su ritmo, la primera del compás (8-12) y la segunda del (12-16), esta sección modula a la relativa mayor que es Bb, aquí se encuentra el segundo motivo principal de la pieza que marca semicorcheas constantemente, este fraseo se percibe como repetitivo rítmicamente; sin embargo, varía melódicamente como en el compás (14-15).

Figura 68. Motivo característico

Sección B: tiene dos subsecciones a-a' con un periodo cada sección, a(a) tiene 8 compases que van desde (17-24) con 2 frases, armónicamente esta sección ronda la región subdominante menor (sd) y dominante (D) con acordes como Cm (iv) en compás 18 y D (V) en compás 20; b' (b prima) tiene 6 compases que van desde compás (24-30) con dos frases, en este punto la voz solista alcanza por segunda vez la nota cumbre que es el Bb y en general Mozart toca notas agudas como el G5 Y Ab5.

Figura 69. Región subdominante

Región subdominante

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The score is divided into two systems. The first system covers measures 17 to 24, and the second system covers measures 25 to 30. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in German. Chord symbols are provided above the vocal line. A box highlights the first system (measures 17-24) as the 'Región subdominante'.

17 Ib9 iv IV II7
 Vv Vv

Sieh, Ta - mi - no, die - se

20 V V7 i V ii semidis
 Vv

Trä - nen flie - nen, Trau - ter, dir al - lein, dir - - al - lein, Föh - lst du nicht der Lie - be

La reexposición abarca los compases (30-36), reiterando el motivo principal de las semicorcheas en el compás 15 y con una cadencia autentica V-i para dar paso a la codeta que va del compás 36 al 41 que se mueve en la región dominante, la voz solista tiene un espacio para explayarse en el calderón del compás 37 y finaliza con una cadencia autentica V-I.

Figura 70. Cadencia autentica

The image shows a musical score for a cadence. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano right-hand part, and a piano left-hand part. The key signature has one flat (B-flat). Above the vocal staff, there are chord symbols: D, V, V7, #m7, V7, i, #m7, V7, i, bII, VV, i, SD, D, i, D, i. Below the vocal staff, there are more chord symbols: V7, V7, V7, V7, V7, V7, V7, V7. The lyrics are: "Sehnen, so — wird Ru — he, — so — wird. Ruh im To — de — sein, so wird". A circled number '30' is placed above the first measure of the vocal line.

La tesitura vocal de la pieza es de un C#4 a un Bb5, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás 15 y en los compases 27 y 29 y tiene un carácter de fuerza y rabia silenciosa.

Análisis Fenomenológico

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756 -1791) Es el músico milagroso. Es la vida, él hace que los instrumentos se conviertan en personajes: el piano, el violín, el oboe, el clarinete, el fagot, la trompa y las voces de los cantantes, en el teatro, la variedad de los sonidos, el tiempo (Gavazzeni, 1986).

La obra Ach, Ich Fühl's que en español significa ¡Ay! Lo siento, se encuentra en tonalidad de sol menor, ya que es una emotiva aria que habla mucho de los sentimientos hacia otra persona, basada principalmente en un movimiento de bajo, que alterna el ascenso de semitono con el descenso de cuarta. (Armonico, 2014)

El acto y la escena a la que pertenece esta aria numero 17 es el acto número II. El nombre del libretista Emanuel Schikaneder Straubing 1751 -1812 Viena. Emanuel cuyo nombre real es Johann Joseph Schikeneder, es un actor, cantante, director de teatro y poeta; uno de sus mayores éxitos, la Flauta Mágica y en el estreno participo en el papel de Papageno, sufrió enfermedad mental y murió de indigencia. (Vignal, 2011)

Por otra parte, esta obra pertenece a la ópera la Flauta Mágica, en 1791 y su género, es Singspiel que es un estilo de entretenimiento que se utilizó y se utiliza en el teatro americano, Mozart. Además, es producto del pensamiento de la ilustración. (Kan 2002) dice; la ilustración es entendida como la independencia de la dirección de otro. La dirección y el valor para servirse.

El personaje que se interpreta es Pamina, la recia sencillez de ella por ser la hija del difunto rey y la cual pasaba hacer por el origen y la virtud de las tradiciones de la época, la legítima soberana, en ese entonces su pareja era Tamino. El príncipe Tamino se enamora – viendo el retrato- de Pamina, la hija bellísima de la Reina de la Noche, raptada por el sacerdote de Isis Sarastro, y se compromete a liberarla con la ayuda de una flauta mágica y el joven cazador de pájaros Papageno.

Tamino tiene l revelación de un espíritu de gran sabiduría, el cual le dice que debe pasar tres pruebas para poder recuperar a Pamina. En esta parte es cuando Pamina se da cuenta que Tamino ya no quiere hablarle ni siquiera escucharla, incluso estando, frente a ella, empieza a sentir que los anhelos del amor, han muerto, y le dice si no estás conmigo mi descanso estará solo en la muerte; en pocas palabras ella le dice en el texto, que si él, no puede vivir que no la abandone. Que no la ignore. (Enciso, 2014)

Texto. Ach ich fühl's

<p>Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, ¡Ay! Yo siento (que) ello ha desaparecido</p> <p>ewig hin der Liebe Glück! eternamente (perdida) del amor (la) fortuna.</p> <p>Nimmer kommt ihr Wonnestunden Nunca venís vosotras horas de dicha</p> <p>meinem Herzen mehr zurück! (a) mi corazón más de vuelta.</p> <p>Sieh', Tamino, diese Tränen Mira, Tamino, estas lágrimas</p> <p>fließen, Trauter, dir allein! fluyen, querido, a ti solo.</p> <p>Fühlst du nicht der Liebe Sehnen, Sientes tú no del amor anhelo,</p> <p>so wird Ruh' im Tode sein! entonces habrá descanso en la muerte.</p>	<p>¡Ay, siento que la dicha del amor ha desaparecido para siempre! ¡Nunca volveréis a mi corazón, horas de dicha!</p> <p>Mira, Tamino, ¡estas lágrimas se derraman solo por ti, mi amado!</p> <p>Si no anhelas, como yo, el amor, ¡hallaré descanso en la muerte!</p>
--	---

Figura 71. Imagen tomada de (Canto-Madrid, s.f.)

Pero que pasaba con Tamino, el tenia que cumplir tres pruebas, la primera que era la mas dificil: la prueba del silencio, la prueba de la indiferencia, a la amada, y la ultima era la prueba de fuego. Al final, el supera todas las pruebas y desposa a Pamina, pero ella nunca llega a saber que su indiferencia fue por que el estaba haciendo un pacto con el espiritud para poder recuperarla.

Con lo anterior se descubre que el gran amor de esta bella y humilde mujer, es un ser de sublime sapiencia, fuerte con carcter y mucha valentia viril. Estas hiistorias conmovian al publico y el gran compositr aludia sus ultimo exitos a su vida. Aunque el porqué de Mozart en sus creaciones.

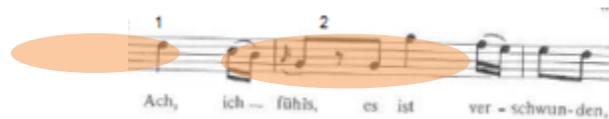
Gianandrea Gavazzeni (1986) en el libro Grande Storia della Música - Wolfgang Amadeus Mozart describe que:

Con Wolfgang Amadeus existen fenómenos innovadores en la música (...) es un hombre con toda su circunstancia, con sus sentimientos contradictorios su vida y su ambiente; la historia de existencia, la comedia y el drama de los días; y la cultura más avanzada de su tiempo, de la ilustración; conjuntamente con la voz profunda, jovial y grave, de la Naturaleza. ahí tenemos al niño prodigio, al cortesano y académico, al hombre de la iglesia, al hombre de logia; al enamorado, al melancólico, al apesadumbrado. y es el músico milagroso que asume las formas musicales preexistentes, lo hábitos de ejecución, que los transforma en una poliédrica. (Eduardo Rescigno, 1986)

Análisis Interpretativo.

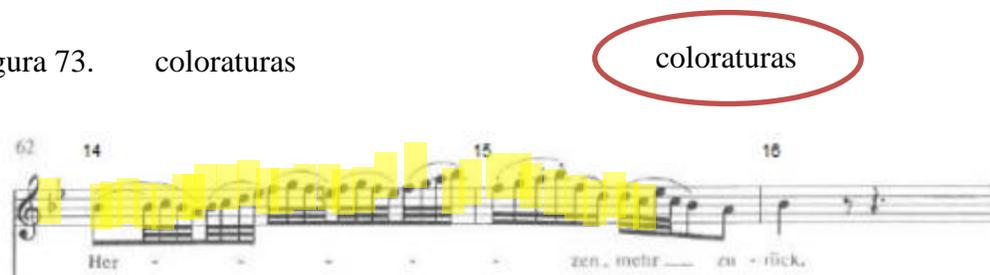
Desde el inicio de la pieza la partitura indica *andante* en general y la indicación del instrumento acompañante es *p* (piano) que sutilmente ejecuta con corcheas y silencios mientras hace su intervención la voz solista en el primer compás; la respiración vocal se da cada 2 semi frases a pesar que la melodía tiene silencios, estos se deben tomar como articulatorios mas no como respiración esto para dar continuidad y fluidez al discurso melódico y textual.

Figura 72. Respiración en el fraseo



A lo largo de la pieza hay puntos en que la voz se explaya y da a conocer su virtuosismo técnico como en los compases (12-15) con las agilidades y las diferentes melodías ascendentes hasta desembocar en el Bb, este pasaje requiere una constante apertura y sensación de expansión, para poder sostener la columna de aire a lo largo de la melodía; el piano guía constantemente las entradas, los cambios de tempo como el paso hasta el compás 16 con una escala ascendente y ornamentación, esto con la intención de darle una respiración orgánica a la pieza, esta articulación se repite constantemente a lo largo de la pieza.

Figura 73. coloraturas



El instrumento acompañante lleva la batuta en el camino dinámico pues es quien tiene la iniciativa en los cambios del **p** (piano) al **f** (forte) como en el compás 8 aunque no siempre se muestra así pues en el compás 12 por ejemplo la iniciativa dinámica es del solista, puesto que Mozart da un espacio o libre albedrío para abordar este pasaje a la soprano según su comodidad. La pieza tiene riqueza dinámica por que va constantemente en un palpar de forte a piano como una ola que sube y baja su marea constantemente, lo que brinda una tensión constante que acompaña con el peso dramático de la situación que vive Pamina en su tristeza.

Técnicamente en la voz de la soprano la pieza es de alta exigencia muscular, ya que la melodía tiene pasajes largos y agudos que son posibles gracias al excelente manejo del aire y del sostén de los

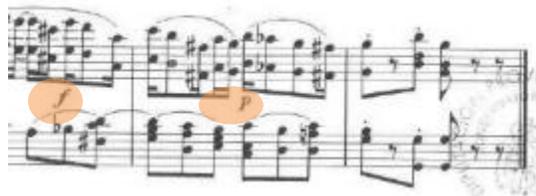
músculos intercostales como en el pasaje del compás 27 al 29, finalmente después de una descarga de ira y tristeza reposa la melodía de la soprano en un calderón que supone un último aliento.

Figura 74. Compás (27-29)



Motivo rítmico parece ser repetitivo sin embargo la pieza está acompañada de muchas sutilezas que dan variedad rítmica y que al final aporta fluidez. Para finalizar la indicación en el compás 45 *dim. el rit* (*diminuir el ritmo*) sugiere un final suave y da la sensación de desvanecerse entre el silencio para culminar con un **ppp** (piano pianísimo).

Figura 75. Final del piano

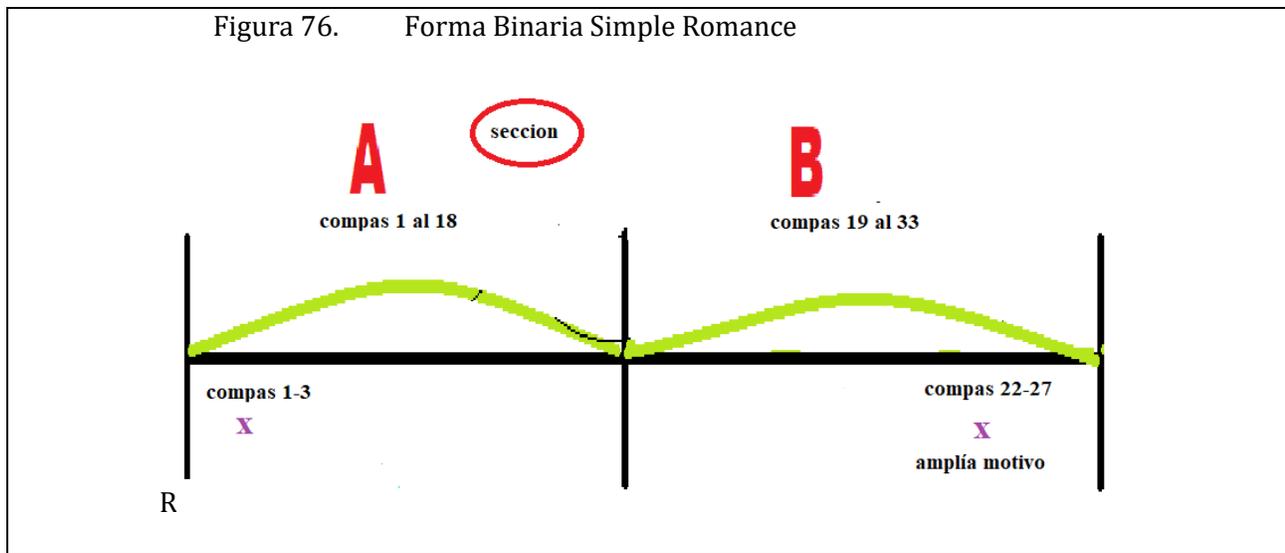


Romance A. Claude Debussy poesía de Paul Bourget

Análisis Morfológico

Tabla 10. Análisis Romance

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES		
TONALIDAD	Sección A	Sección B
	Se encuentra en Si menor (Bm) y Si Mayor (B)	Se encuentra en Si Mayor (B) y Re Mayor (D)
METRO	4/4	4/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal
FORMA		



La pieza tiene un metro de 4/4, inicia Y termina en tonalidad de B menor (Bm), su armonía es tonal, sin embargo tiene acordes de color como: acordes con novenas (9), once (11), novena bemol (9b), trece (13), entre otros, estas notas generan una sensación distinta en el acorde, el discurso armónico de la pieza corre siempre con el arco de tónica a subdominante (sd) y dominante (D) para después reposar nuevamente en tónica (T), además de utilizar la modulación en la sección B de Si menor a Si mayor; por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento, el piano lleva constantemente un motivo que se repite a lo largo de la pieza y que se convierte en característico y que varía melódicamente y armónicamente para dar variedad a cada frase como por ejemplo los primeros 5 compases donde se muestra el motivo del piano que cambia intervalicamente. Por otro lado, la melodía del solista brinda un contraste rítmico pues hace el mismo motivo rítmico principal, pero lo dilata haciendo ciertas notas como la blanca ligada a una negra que se asemeja a la melodía del piano en el segundo compás, aunque después la melodía solista toma un camino propio.

Figura 77. motivo variación inicial

Annotations in the image:

- Numero de compás**: A green oval highlighting the tempo marking 'Moderato' and the first two measures.
- Tema**: A blue box pointing to the first two measures of the piano accompaniment.
- Cifrado armónico**: An orange box pointing to the chord symbols in the piano accompaniment.
- Función armónica**: A purple box pointing to the chord symbols in the piano accompaniment.
- Variación**: A blue box pointing to the variation of the piano accompaniment in measures 4-6.

Sección A: La sección empieza con una intervención del piano en los primeros dos compases que dan a conocer el motivo rítmico que aparece a lo largo de la obra para luego dar paso al solista, éste cuenta con dos periodos asimétrico, el primero de 2 frases cada uno: antecedente (compás 1-6) y consecuente (compases 7-9). Este primer periodo contempla el registro vocal de un poco más de una octava desde el D3 a F#4, además este registro tiene variedad rítmica y sus frases son amplias.

El segundo periodo cuenta con una frase que va del compás (10 -13) la voz se encuentra en un registro cómodo y una dinámica de piano, pero mostrando constantemente en el piano el motivo principal, todo esto culmina en el compás 13 para dar paso a la siguiente sección.

Sección B: esta sección es contrastante en la cual el piano adopta un diseño de acompañamiento en corcheas y modula armónicamente al modo mayor, esta sección cuenta con dos periodos el primero que va de compás (14-21) y el segundo del compás (22-28), en este primer periodo la melodía llega a un

punto de clímax en el compás 20 y 21 puesto que vocalmente se expone un G# como agudo piano que viene de una melodía ascendente.

Figura 78. Modulación mayor

The musical score for Figure 78 is divided into two systems. The first system covers measures 13, 14, and 15. Measure 13 has a vocal line starting with 'flower?' and 'lis?'. Measure 14 is marked 'meno mosso (tempo rubato)' and 'pp'. The piano accompaniment in measure 14 is highlighted in blue, with a callout box labeled 'Modo mayor'. The second system covers measures 16, 17, and 18. Measure 16 has a vocal line starting with 'That heavn-ly sweet-ness yet re - tain - eth'. Measure 17 has a vocal line starting with 'Of days when thou my heart didst'. Measure 18 has a vocal line starting with 'Des jours où tu m'en - ve - lop -'. The piano accompaniment in measure 18 includes a chord labeled 'IVmaj7 13'.

El segundo periodo es asimétrico porque solo tiene una frase a diferencia del primer periodo, aquí además se reitera el motivo principal en la voz del piano, esto es tomado como una reexposición de el motivo principal y finaliza de forma delicada y serena en el relativo mayor Re.

Figura 79. Final, cadencia autentica

22 23 24

Tempo I

mf

Of ro - sy hope, of love un - dy - ing, Of su - preme de -
 Fai - te d'es - poir, d'amour fi - de - le, De bé - a - ti -

mf VI Maj7 *p* VII 11 *cresc.* vi

25 26 27 28

Ritenu - to *dim.* *p*

light, _____ peace un - told?
 tude _____ et de paix?

iv 7 *dim.* V 13 III 19 *pp*

Cadencia V-I

La tesitura vocal de la pieza es de un E3 a un G#, donde su punto de éxtasis se encuentra del compás 20 en su pasaje de virtuosismo para el solista con decrescendo y melodía ascendente.

Análisis Fenomenológico

Achille Claude Debussy nació el 22 de agosto de 1862 en París 1918 considerado músico impresionista y muy importante compositor del siglo XX.

Debussy entro de muy temprana edad al conservatorio de París en 1872 a sus 10 años de edad donde aprendería violín, piano y luego tras salir con éxito del conservatorio ganando premios importantes, su fuerte se mostró en la agilidad auditiva y pasión por las estructuras de la música y

desarrollando gran capacidad en este ámbito como el solfeo, oído, por lo que su maestro Albert Lavignac lo guio en el desarrollo de esas facultades.

En el año 1877 se interesó por sus estudios de armonía, tras desistir como virtuoso profesional, en este punto Debussy se mostraba bastante avanzado y mostro grandes cambios en sus progresiones armónicas aun teniendo conocimiento del contrapunto y fuga más ortodoxos con su maestro Emile Durand. Pronto Mme von Meck contrata a Debussy como musico en 1880 como profesor de sus hijos y también para tocar el piano por lo que Debussy para esa época ya tenía un ingreso.

Sus influencias principales en esta época estaban marcadas por la música de Wagner y tchaikovsky que se reflejaba en su música de tensiones exquisitas y bien conducidas, su primera pasión romántica estuvo en 1880 cuando conoció a Merie Vasnier una estudiante de canto de 32 años esposa de un inspector de edificios entre 1880 hasta 1884 Debussy en este punto evidencio su sensibilidad compositiva y por la literatura que mostro por ejemplo en su 23 canciones para voz y piano que escribió para Marie Vasnier.

Paul Bourget fue un escritor y crítico muy influyente en Debussy pues varios de sus textos como *Romance* fueron de la inspiración de este. (Code, 2010)Pag 18-26. Bourget y otros literarios de la época según (Lang, 2014) retrataban la vida de los franceses como una vida llena de excesos, despilfarro y pasión por la vida nocturna, donde retrataron sus puntos de vista desde la poesía, literatura y demás las más profundas situaciones de la vida bohemia, aunque cabe aclarar que todos estos escritores si bien plasman en el papel lo que vivieron siempre, tuvieron su sobriedad y estado cuerdo y lucido en su vida profesional.

Texto Romance

Figura 80. Texto Romance

L'âme évaporée et souffrante, L'âme
douce, l'âme odorante Des lis divins que j'ai
cueillis Dans le jardin de ta pensée, Où donc les
vents l'ont-ils chassée, Cette âme adorable des
lis ? N'est-il plus un parfum qui reste De la
suavité céleste Des jours où tu m'enveloppais
D'une vapeur surnaturelle, Faite d'espoir,
d'amour fidèle, De béatitude et de paix ?

El alma evanescente y sufriente el alma
dulce y fragante de los lirios divinos que recogí
en el jardín de tus pensamientos ¿Dónde la ha
llevado el viento, esa alma adorable de lirios?
¿Ya no queda ni un perfume en todo el cielo de
suavidad celeste De los días en que me
envolviste con un vapor sobrenatural hecho de
esperanza, de amor fiel, de felicidad y de paz?
(Piano, 2020).

La letra de la pieza evoca un malestar tras un amor, un reclamo a una persona que antes era fragante y dulce con lo que mostraba, ahora ya no está, el autor se pregunta dónde está, que paso con los días en los que estabas tan lleno de esperanza sobrenatural, todo ese amor que antes me llenaba de paz; Debussy lo retrata muy bien en el compás 20 donde la melodía ascendente llega casi con ese deseo tembloroso diciéndole: “ya no queda ni un perfume...de ese vapor sobrenatural”.

Al final evoca casi un llanto desesperado cuando hay retorno del motivo principal con el piano, que contrasta con la serenidad de los acordes delicados y llenos de color de Debussy.

Análisis Interpretativo

La pieza indica desde el inicio *Moderato* con el acompañamiento e introducción del piano en la dinámica **p** (piano) que da paso en el compás 3 a la intervención del solista; la respiración vocal se da en cada semi frases que a menudo está acompañada de un silencio como en el compás (4), sin embargo,

también hay articulaciones, donde no es necesario respirar por lo que se toma como parte de toda una semi frase como el compás (4-6).

Para sostener correctamente la columna de aire se sugiere hacer una respiración corta, por que la pieza no cuenta con espacios largos para tomar aire tranquilamente, excepto en el principio, ya que hay poco espacio de respiración, esto aporta continuidad y fluidez al discurso melódico y textual por ejemplo en compás (18-19) donde la posibilidad de respirar es casi inmediata a pesar de que la frase siguiente es larga.

Figura 81. fraseo

4 5 6

sail - ing, Soul so gen - tle, per - fume ex - hal - ing Of lil - y fair,
 frau - te, L'â - me dou - ce, l'âme o - do ran - te Des lis di - vins.

7 8 9

— the pre - cious dower Of thy dear thought, a gar - den gay, -
 — que j'ai cueil - tis Dans le jar - din de ta pen - sée,

p *p* *mf dim.*

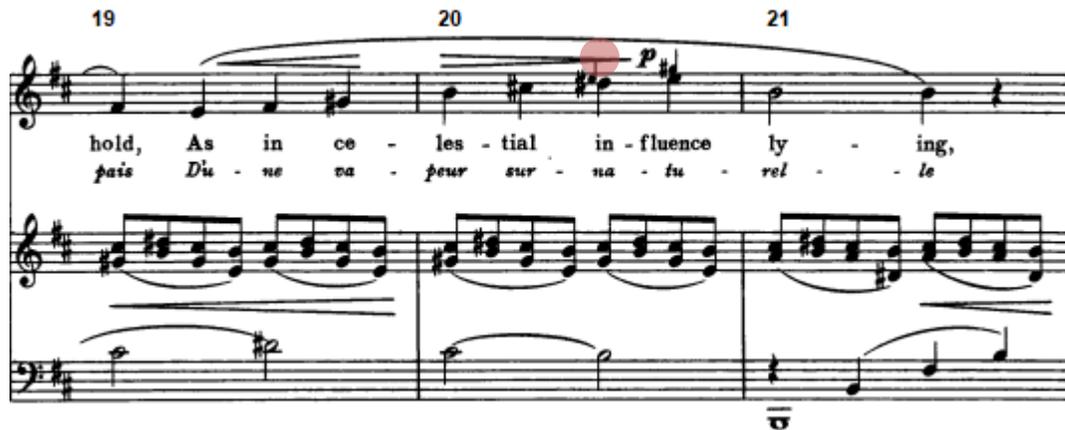
This PDF courtesy of Art Song Central - The singer's resource for free sheet music - <http://artsongcentral.com>

fraseo

En el compás 14 la intención y el tempo será *meno mosso* (*tempo rubato*), el cual se convierte en un tempo de más calma además por su **pp** (piano pianísimo) que continua hasta compás (18) donde sugiere crescendo y un decrescendo en el compás (20) y se toca el agudo sutilmente; el acompañamiento

del piano tiene cambios en el motivo rítmico para mostrar el cambio de sección y es también quien mantiene el rimo de la pieza y da la entrada constantemente al solista.

Figura 82. Dinámica ascendente hacia el piano



En la destreza en la voz, la pieza requiere virtuosidad en el manejo de las dinámicas a lo largo del registro de la pieza, una versatilidad en el pasaje de la voz pues el aria tiene constantes escalas que van desde el E3 al G#4.

En general la pieza tiene variedad en sus motivos rítmicos y sutilezas que dan fluidez, entre esto tiene notas de paso debido a sus escalas, la afinación es un factor importante a tener en cuenta por que la obra tiene hasta 6 notas diferentes en un solo acorde, por lo que cada detalle es importante; por otro lado, la partitura es rica en sutilezas como las dinámicas finales a partir de compás 22 por ejemplo, marca el crescendo decrescendo y *dim* (diminuendo) con *ritenuto* que brindan una intención muy concreta.

Nuit D'étoiles - A. Claude Debussy Poesia de TH. de Banville

Análisis Morfológico

Tabla 11. Análisis Nuit D'étoiles

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES			
	Sección A	Sección B	Reexposición

TONALIDAD	Ambas secciones se encuentran en Mi bemol Mayor (Eb), en la subsección b hay una modulación hacia Gm pero vuelve a la tonalidad de Eb	Ambas secciones se encuentran en Mi bemol Mayor (Eb), en la subsección b hay una modulación hacia Gm pero vuelve a la tonalidad de Eb	Se encuentra en Mi bemol Mayor (Eb)
METRO	6/8	6/8	6/8
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	tonal
FORMA			
<p>Figura 83. Forma Binaria compuesta con reexposición Nuit D'étoiles</p>			

La pieza tiene un metro de 6/8, inicia en la tonalidad de Eb, a lo largo de la pieza modula a Gm pero vuelve a Eb, cuenta armónicamente con acordes de triada y acordes con séptima (7), así como acordes de color como la novena (9), acordes interdominantes, acordes semidisminuidos (semidis) y disminuidos full (°); una armonía funcional en la que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento donde el piano constantemente pinta la situación desde sus motivos rítmicos y melódicos; es una pieza con un ritmo de vals donde el piano acompaña con dos negras con puntillo o una negra y corchea.

Sección A: del compás (1-36) tiene dos subsecciones (a) y (b). los primeros cuatro compases son introducción del piano, que da a conocer el ritmo de vals para dar paso en el compás 5 a la solista que

interpreta el tema principal de la pieza y que reitera a lo largo de la pieza, la sección b inicia en el compás 25 y su principal contraste es el tempo que se marca con **un peu animé** (un poco animado), en el compás 27 modula a Gm y al final de la subsección retoma la tonalidad original para dar paso a la parte A´.

Figura 84. Inicio entrada soprano

Eb- Mi bemol Mayor

Cifrado armónico

Numero compás

Función Armónica

Poésie de TH. DE BANVILLE

Musique de A. CL. DEBUSSY

Allegro

Allegro

una corda

pp

Nuit de - toi - les, Sous tes

1 2 3 4 5 6

vi7 | vi7 | vi7 |

T t T t T t T

Figura 85. Frase de expresión compás 8 al 11

Eb- Mi bemol Mayor

I vi7 IMaj7 vi7 IVMaj7 V7 9 I iii semidis

T t T t SD D T d

7 8 9 10 11 12 13

vo - les, Sous ta bri - se et tes - par-fums, Tris - te ly - -

vi7 iii semidis vi7 ii7 iisemidis vii° iisemidis

sd d t sd sd d sd

14 15 16 17 18 19 20 *p*

-re Qui sou - pi - re, Je rêve aux a - mours dé - funts. Je

21 22 23 24 25 26

La característica de esta sección es la tranquilidad y control como en el compás (6-11).

Sección B: del compás (37-70) tiene dos subsecciones (a-b) el tema de la sección A retoma de la misma forma que (a) y en su subsección b cambio de texto con algunos cambios melódicos como en los compases (63-68) donde se encuentra el agudo en el compás 64 que se considera un clímax, luego viene una transición del piano que da la entrada a la re exposición.

Figura 86. Cambio de texto

59 60 61 *sempre cresc.* 62 63

- tai-ne Tes re-gards bleus comme les cieux; Cet - te ro - se, c'est ton ha -

Cambio en el texto

para finalizar la Reexposición que va del compás (71-91) donde se concluye repitiendo el tema principal con un cambio ligero de tiempo en compás 76 que marca un *Diminuendo* (disminuyendo) y el pasaje a lo largo de los compases se hace más lenta hasta el final.

Figura 87. Final

Eb- Mi bemol Mayor

viisemidis iisemidis iisemidis V7 iv7 9 V7 iv7 9 IMaj 7
 IVMaj7 ii7 vii° D sd D sd T

SD d sd sd d sd

84 *Morendo* 85 *Jusqu'à la fin* 86 87 *Ritenuito* 88 89 90 91

rêve aux a-mours dé-funts. Je rêve aux a-mours dé-funts.

Rit e dim.

La tesitura vocal de la pieza es de un D4 a un G5, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás (63-64) puesto que es un pasaje que tiene como punto fuerte el agudo.

*Análisis Fenomenológico***Achile Claude Debussy**

Se conoce que el compositor conoció a Merie Vasnieruna estudiante de canto de 32 años a la cual se le atribuye la inspiración de algunas obras de Debussy, ya que sus textos con romance llenos de vida y de pasión en el cual surgio *Nuit D'étoiles*: que en español significa (Noche estrellada), es un texto de Banville.

En la primera estrofa consta de seis versos agrupados de tres en tres, en las cuales se repiten las consonantes, el compositor musicalmente combina pares e impares en el texto.

El poema habla de un amor difunto y parece recobrar vida cuando se lo recuerda en medio de un bosque; un bosque oscuro, lleno de realidad y sueño (Plaza, 2008).

Texto *Nuit D'étoiles*

Nuit d'étoiles	Noche estrellada
1 Nuit d'étoiles,	1 Noche estrellada,
2 Sous tes voiles,	2 bajo tu manto
3 Sous ta brise et tes parfums,	3 Bajo tu brisa y tus perfumes,
4 Triste lyre	4 Triste lira
5 Qui soupire,	5 que suspira,
6 Je rêve aux amours défunts.	6 sueño con amores difuntos.
7 La sereine mélancolie vient éclore	7 Brota la melancolía serenamente
8 au fond de mon coeur,	8 del fondo de mi corazón
9 Et j'entends l'âme de ma mie	9 Escucho el alma de mi amada
10 Tressaillir dans le bois rêveur.	10 Temblar en el bosque soñado.
11 Je revois à notre fontaine	11 Vuelvo a ver en nuestra fuente
12 tes regards bleus comme les cieux;	12 Tu mirada azul como el cielo
13 Cettes rose, c'est ton haleine,	13 Esta rosa es tu aliento
14 Et ces étoiles sont tes yeux.	14 Y estas estrellas son tus ojos.

Figura 88. Imagen tomada de (Plaza, 2008).

La canción tradicional con matices que define la ligereza de la voz, sobre todo en la frase “*sueño con amores difuntos*”. Tiene un carácter de vaivén (movimientos que recorren hacia una dirección y

regresan), cuando en la armonía hay acordes que dan una sensación de inestabilidad, la voz se mueve con algo más de agitación, aunque el compositor propone al final terminar con alegría en la última palabra del verso “yeux” (ojos).

La voz debe ser interpretada en un estilo tímbrico brillante con el cual evoca el recuerdo del difunto amor en medio de la oscuridad de la cual habla el poema.

En el texto, las palabras “rève” y “souple” son importantes como recurso expresivo en dejar escapar un poco el aire para darle organicidad a la pieza (Plaza, 2008).

Análisis Interpretativo.

Esta pieza es muy precisa pues todos los movimientos dinámicos e intenciones están marcados minuciosamente en la partitura, como al principio marcando **Allegro** (alegre) y el piano interpreta un **pp** (pianísimo). Es una pieza de tranquilidad y solemnidad, por lo que da la sensación de estar en un limbo a lo largo de la interpretación, esto probablemente se deba a que la pieza constantemente se mueve armónicamente en la tónica Eb y Cm donde hay un constante reposo, en el compás 25 hay un cambio de tempo a **Un peu animé** donde la pieza toma impulso y finaliza esta sección con aceleración en el piano, pero rápidamente en el compás 36 vuelve el cambio con **Un poco rit** (un poco retardando) y **a tempo** (a tiempo) para retomar el tema principal con tranquilidad.

Figura 89. Tempo Allegro

Poésie de
M. DE BANVILLE

Musique de
A. CL. DEBUSSY

1 2 3 4 5 6

CHANT

Allegro

mf

Nuit de - toi - les, Sous tes

PIANO

una corda

pp

Dinámica

En los agudos como en el compás 50 el compositor siempre marco crescendo como un punto climático por lo que da siempre un contraste dinámico frente a los otros pasajes: a partir del compás 57 hay una progresión dinámica donde marca **Animé** (animado), luego en el compás 61 con **sempre cresc** (siempre creciendo) y finalmente en el compás 64 **f** (fuerte).

Figura 90. Dinámica de crescendo y decrescendo

49 50 51 52

- re, Je rêve aux a.mours dé.funts.

Para concluir es un **pp** (pianísimo) el que recibe la melodía final en el compás 71 y poco a poco en esta sección el ritmo disminuye hasta el punto de dar la sensación de quietud al final, esto debido al **diminuendo** en compás 76 y **ritenuto** en el compás 88.

Figura 91. Vuelve al tema principal

71 72 73

pp

Nuit de - toi - les Sous tes

Técnicamente en la voz presenta una alta exigencia muscular para sostener frases largas, además exige versatilidad y ligereza en el registro para hacer cambios grandes como en los compases (60-62).

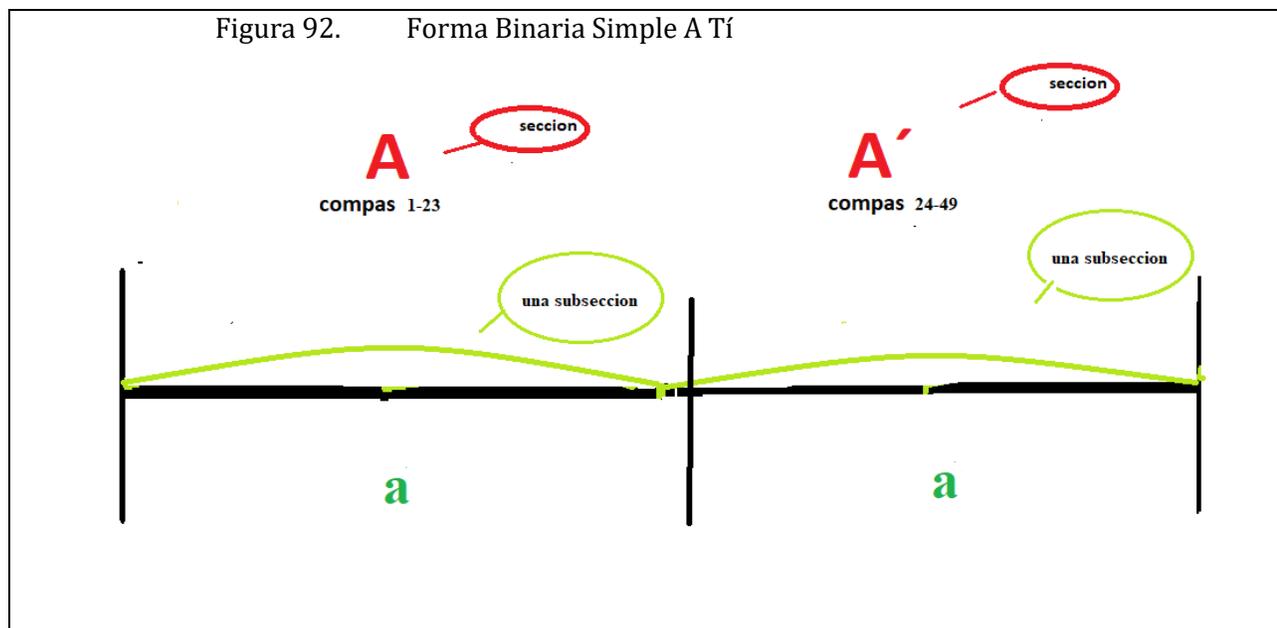
Según (Plaza, 2008). El texto se acentúa el poema cuando los acordes son fuertes y se usa el rubato cuando el ritmo pierde velocidad y es cuando el pianista debe esperar al cantante, es una obra para soprano ligera, aunque se le puede añadir una voz con un color más oscuro, el uso de las consonantes funciona como recurso expresivo para declamar el texto, los contrastes de articulación dependen de las dinámicas empleadas por el instrumento del piano.

A ti de Jaime Leon- Poesía de José A. Silva

Análisis Morfológico

Tabla 12. Análisis A ti

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES		
	sección A	sección A´
TONALIDAD	Se encuentra en fa mayor (F)	Se encuentra en fa mayor (F)
METRO	3/4	3/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal
FORMA		



La pieza tiene un metro de $\frac{3}{4}$, inicia, mantiene y termina en tonalidad de F mayor, cuenta armónicamente con acordes de color y una armonía tonal puesto que se va de tónica a subdominante (sd) y dominante (D) para después reposar nuevamente en tónica (T) ; por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento pues el piano tiene un bajo y un acorde que se ejecuta después durante toda la pieza con la intención de realizar un ambiente musical para cuando aparece la melodía de la voz.

Sección A: La sección empieza con una intervención del piano en los primeros cinco compases para dar paso al motivo principal que aparece en toda la obra, este da paso al tema que cuenta con dos frases antecedente (compás 6-13) y consecuente (compases 14-21), este fraseo se percibe como repetitivo melódicamente, sin embargo, cuenta con muchas sutilezas rítmicas como cambio en el inicio de la frase o la duración de las notas finales en cada una.

Figura 93. Inicio

Sección B: Inicia de una manera similar a la anterior sección pues cuenta con la intervención del piano y las dos frases, antecedente (compás 28-36) y consecuente (compás 37-45), en el primer fraseo de esta sección está el clímax de la pieza por lo que se considera una parte relevante donde esta culmina en un calderón en el compás 36 de ahí la pieza toma un semblante de tranquilidad.

En la pieza se encuentra una indicación D.S al fine (del signo al fin) por lo que se repite la sección nuevamente con otra letra al final, ya al finalizar el piano realiza una intervención en los últimos compases para terminar la pieza.

Figura 94. Calderon

La tesitura vocal de la pieza es de un G3 a un G4, este punto de éxtasis se encuentra del compás 32 al 36 donde la frase desemboca en la nota F4 y tiene un carácter de serenidad en los últimos fraseos de la pieza compases 41 a 45.

Figura 95. Sección B

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. It is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and includes the following lyrics: "Cuan-do mi al-ma su vue-loem - pren-de a las re-gio - nes / Aun-que me ol-vi-des - aun-que me ay-mes - con-que me o - dies -". Above the vocal line, there are four chord diagrams: IV7 9 V/vii, iii7 i, #i full dis V, and ii9 sd. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system starts at measure 43 and includes the lyrics: "de loin-fi - ni - to / Sue-ño con-ti-go". Above the vocal line, there are five chord diagrams: I 13 sin tonica, I, vi, V7 11, V7, and I. The piano accompaniment features a more complex harmonic texture with a "dim. el rit." marking and a "ppp" dynamic marking at the end. The piece concludes with a "D.S. al fine" and "Fine" marking.

Análisis Fenomenológico

(Caicedo, 2012), hace una reseña histórica de la vida y obra de Jaime León nacido el 18 de diciembre de 1921, desde muy pequeño con su padre se formó en la música, continuando sus estudios en el exterior y luego volviendo a Colombia como un gran músico, fue director, pianista y compositor colombiano, su forma de componer se basaba en tomar textos de grandes poetas y escritores colombianos y musicalizarlos como algunas de sus obras *Rima* con poesía de Eduardo Carranza, o *A ti* con poesía de J. A. Silva.

Jaime León es considerado como músico, compositor transnacionalista dado que sus conocimientos musicales vienen de sus estudios en Estados Unidos y Europa que se mesclarían con su tierra natal y la música tradicional en Colombia, gran músico ubicado entre los grandes compositores transnacionalismo que conjugan diversas culturas como resultado del mestizaje latinoamericano p. 2.

José Asunción Silva 1865-1896 Bogotá quien es considerado el poeta más importante de Bogotá quien escribió el poema “A ti” es descrito en algunos casos como un hombre con una visión del mundo diferente a la época, un mundo al que el veía sin rumbo y perdido.

Eduardo Camacho Guizado define su poesía como “poesía de luz crepuscular” donde el autor pone a hablar a las cosas fijas pero vagas con una voz secreta (el líquen, el musgo) que se denomina dignificación de la realidad, su estilo es definido como metafórico a su máximo nivel con muchas sutilezas y esteticismos que alejan la vida ordinaria con el grado de éxtasis del texto, líneas y frases, que son del mundo indescifrable, sin comprensión, ni explicación, su estilo se caracteriza por la evocación del vacío y el símbolo. (D., 2011)

Texto A Ti

A ti

Tú no lo sabes, más yo he soñado
entre mis sueños color de armiño.
Horas de dicha con tus amores,
Besos ardientes, quedos suspiros
cuando la tarde se tiñe de oro
esos espacios que juntos vimos,
cuando mi alma su vuelo emprende
a las regiones de lo infinito,
aunque me olvides, aunque no me ames,
aunque me odies sueño contigo. *J.A Silva*

Este texto habla de una separación entre el y su enamorada pidiendo entre su pensamiento volver a estas horas de dicha. La obra inicia con el piano, proponiendo una atmosfera de recuerdo, donde la armonía es coloreada con sensación de evocación, para dar paso al texto, Cada frase tiene consigo una intención pues es un relato consigo mismo donde se encuentran varias ideas del recuerdo de este ser amado.

Análisis Interpretativo.

Desde el inicio de la pieza la partitura indica un *valse muy lento* en general y la indicación del instrumento acompañante es *sempre pp* (siempre pianísimo) que sutilmente ejecuta mientras hace su intervención la voz solista con un **P** (piano) en compás 7; la respiración vocal se da cada 2 semi frases a pesar que la melodía tiene silencios, estos se deben tomar como articulatorios mas no como respiración esto para dar continuidad y fluidez al discurso melódico y textual.

Figura 96. Tempo e intención, motivo principal

The image shows a musical score for the piece "A tí" by J. A. Silva and Jaime León. The score is in F major and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "valse muy lento" and the piano part is marked "sempre pp". The vocal line starts with a rest in measure 1, followed by notes in measures 2-6. A red oval highlights the main melodic motif in measure 6, labeled "Motivo principal". Two blue ovals labeled "tempo" point to the tempo markings in the score.

En el compás 12 el acompañamiento del piano, da paso para que la voz se explaye técnicamente y volver al tiempo en compás 13, esto con la intención de darle una respiración orgánica a la pieza, esta articulación se repite constantemente a lo largo de la pieza.

Figura 97. Articulación y respiración en el fraseo

The image shows a musical score snippet for two measures, 11 and 12. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. In measure 11, the vocal line has a melodic phrase starting with a quarter note, followed by a quarter rest, and then a quarter note. The lyrics "sue-ños" are written below the first two notes. In measure 12, the vocal line has a quarter rest, followed by a quarter note, and then a quarter note. The lyrics "co-lor dear-" are written below the notes. The piano accompaniment consists of a bass line with a quarter note in measure 11 and a quarter note in measure 12, and a treble line with a quarter note in measure 11 and a quarter note in measure 12. A large slur covers the vocal line across both measures, indicating a single breath.

En la agilidad de la voz del tenor lírico, la pieza es de alta exigencia dinámica; pues la melodía sugiere cambios con el piano en compases 28 al 30 y un crescendo en el compás 32 que va hasta el compás 36 marcado con un calderón, para nuevamente reposar en compás 37.

Figura 98. Compás (28-36)

28 29 30

Cuan-do la tar-de ti-ñe de

31 32 33 34 35 36

o-ro e-sos es-pa-cios que jun-tos vi-mos

El motivo rítmico parece ser repetitivo, sin embargo, la pieza está acompañada de muchas sutilezas que dan variedad rítmica y que al final aporta fluidez. Para finalizar la indicación en el compás 45 *dim. el rit* (*disminuir el ritmo*) sugiere un final suave y da la sensación de desvanecerse entre el silencio para culminar con un **ppp** (piano pianísimo).

Figura 99. Final piano pianísimo

D.S. al fine Fine

dim. el rit.....

ppp

Tres Días Hace que Nina – Antonio María Valencia

Análisis Morfológico

Tabla 13. Análisis Tres días hace que nina

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES				
	SECCIÓN A	SECCIÓN A'	SECCIÓN A''	SECCIÓN A'''
TONALIDAD	Se encuentra en Sol menor (Gm)			
METRO	6/4 y 7/4	6/4	6/4	4/4 y 6/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal	tonal	tonal
FORMA				
<p>Figura 100. Forma tema con variaciones Tres dias hace que nina</p>				

La pieza en general tiene un metro de 6/4, inicia en la tonalidad de Gm que mantiene a lo largo de la interpretación, cuenta armónicamente con acordes de color, aparecen acordes poco comunes como acordes con séptima (7, Maj7), así como acordes de color como la novena bemol (b9), once sostenido (11), acordes suspendido (sus 2- sus 4), disminuidos con novena (°9) y acordes semidisminuidos (semidis) y disminuidos full (°); una armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T) a pesar de sus acordes que difuminan la armonía al punto de ser contrastante con armonía tonal; por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y

acompañamiento donde se complementan para entender el fluir de la pieza; es una pieza con riqueza dinámica llena de sutilezas y complejidad rítmica debido a sus cambiantes métricas de 6/4, 7/4 y 4/4.

Figura 101. Presentación del tema

Gm - SOL menor

Cifrado armónico

Función Armónica

Numero Compás

Mezzo-soprano

Piano

1 Pausadamente 2 3 C.6-B 44

Tres dí-as ha-ce que

VIMaj7 i7 VIMaj7 i7 VIMaj7 i

SD t SD t SD t

VIMaj7 i#13 ii°11 bbVII7 #vi°9 iisemidis

IV t d D d

Ni - na dor-mi-da en su le-cho es-tá , No hay so-bre la tie-rra músicas que la

i VIMaj7 i sus 2-4 9 indefinido

t SD t

6 pue-dan des - par - tar!

Sección A: del compás (1-18) es una sección que cuenta con 4 frases comúnmente donde la frase 2 y 4 varían pero la frase 1-3 mantienen una relación en sus motivos rítmicos y melódicos incluyendo su texto en la primera frase el texto dice "tres días hace que nina dormida en su lecho esta" y la tercera frase dice "que no hay nada en el mundo que la pueda despertar", una de las características principales

es su complejidad rítmica, pues se encuentra en 6/4 que después cambia a 7/4 en el compás 5, inicia con dos compases que interpreta el piano como entrada a la atmosfera a lo que seguidamente responde la soprano con el tema que suena en todas las secciones siguientes; el piano tiene distintos diseños rítmicos que van cambiando al transcurso de los compases su primera variación aparece en la segunda frase en los compases (8-13) un ritmo contrastante que toma velocidad con las semicorcheas.

Figura 102. Variación del tema 1

Variación de parte A

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 8-9) shows the vocal line starting with a circled measure 8 and the piano accompaniment. The second system (measures 10-11) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 12-13) concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Bajan ángeles del cielo lo ves arpas a pulsar, brotan flores de la tierra y la i-reperforar, y las ar - pas de los án - ge - les han de - ja - do de cantar, y las flores de la tie - rra mar - chi - tas to - das están, que na hay en el mundo".

Su sensación rítmica es de tranquilidad marcado al principio con notas largas en el piano en los primeros compases cuenta con escalas modales como la del compás 4 que es G dórico escala menor con el sexto grado aumentado o en compás (18-19) con la escala de G jónico.

Sección A': del compás (18-26) tiene una sección estructurada de la misma forma que A y su variación es parecida, pues la primera frase y la tercera mantienen una relación mientras la segunda y cuarta frase cambian, aunque es una variación más corta como se aprecia en el compás 28, la velocidad se mantiene.

Figura 103. Variación del tema 2

Gm- sol menor Fragmento de la variación

ii7 D ii semidis b9 sd vii D i t

va - no que las ar-pas ce-les-tes tan-gais can-tar: que no hay en el mundo

Continúa la Sección A'' que va del compás (26-35) donde retorna el tema principal y guarda su estructura inicial en sus variaciones. Esta vez reluciendo el cambio de metro en el compás 33 y donde su variación llamativa va a la cuarta frase en los compases (28-35).

Figura 104. Variación del tema 3

Fragmento de la variación parte A''

va - no es que vuestro aroma y el aire perfumar, m.i. que no hay en el mundo

Concluyendo a partir del compás 36 se encuentra la parte A''' donde solo toma la primera frase si no que finalmente es el tema característico.

La tesitura vocal de la pieza es de un D3 a un G5 en el registro de soprano, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás (20-21) puesto que son melodías que tienen como puntos de llegada el agudo como es el G5; también puntos donde los solistas pueden explayar como en los compases (33-34) por la libertad que brinda el piano al hacer notas largas.

Análisis Fenomenológico

Antonio María Valencia Zamurano.

Este compositor es una de las figuras más importantes, de la música académica en Colombia del siglo XX, nació el 10 de noviembre de 1902 en la ciudad de Cali y murió el 22 de julio de 1952 fue homosexual y tenía adicción a la morfina

Sus estudios musicales empezaron con su padre Julio Valencia, violonchelista desde los ocho años su padre le enseñó a tocar el piano y a los 10 años compuso su primera obra, *El himno al Regimiento Ricaute* de Bogotá, viajó a París en 1923, estudió en la Schola Cantorum de París, le ofrecieron la cátedra de piano intermedio, pero lo rechazó y regresó como un gran pianista a difundir su conocimiento.

Fue un músico virtuoso importante en Colombia, considerado como uno de los precursores de la institucionalización de la enseñanza musical, rescato parte de la música tradicional, para hacer su legado compositivo basado en el nacionalismo, después de ser un virtuoso pianista estudiando en Paris, en la Schola Cantorum, fundó y dirigió varias instituciones musicales como; Conservatorio de Cali hoy llamado (Conservatorio Antonio María Valencia), la banda y orquesta sinfónica de la ciudad, basaba su música en textos de poetas reconocidos entre ellos Otto de Greiff (Arciniegas, 2017).

Fue director de esas instituciones mencionadas anteriormente, dentro de la música vocal las obras más reconocidas 30 obras, música instrumental 42 obras, aunque tiene más composiciones, fue respetado por su profesión, pero recibió críticas por su homosexualidad hasta que llegó su muerte.

Otto de Greiff quien fue el poeta que escribió “*tres días hace que nina*” creció conociendo los bambucos y pasillos colombianos, pero pronto conoció la música de Bach, Stravinsky y Mozart, en 1922 fue redactor del Espectador y el Tiempo, periódicos de renombre actualmente, donde se encargaba de la sección música y espectáculo donde empezó a publicar algunos de sus poemas, por lo que fue llamado el “Pantum Malayo” también fue traductor de los grandes poetas europeos (Greiff, s.f.).

Texto Tres días hace que nina

Tres días hace que Nina

Textos de Otto de Greiff

Tres días hace que Nina dormida en su lecho está

¡No hay sobre la tierra, músicas que la puedan despertar!

Bajan ángeles del cielo leves arpas a pulsar,

brotan flores de la tierra para el aire perfumar,

y las arpas de los ángeles han dejado de cantar

y las flores de la tierra marchitas todas están,

que no hay en el mundo nada que la pueda despertar.

Ángeles acongojados, con las estrellas llorad:

tres días hace que Nina dormida en su lecho está,

y es en vano que las arpas celestes hagáis cantar:

que no hay nada en el mundo nada que la pueda despertar.

Florechitas de los campos mi desventura llorad:

Tres días hace que Nina dormida en su lecho está,

y en vano es que vuestro aroma vaya el aire a perfumar,

que no hay en el mundo nada que la pueda despertar.

¡Pífanos, címbalos, tímpanos! Despertad a mi Nineta para que no duerma más

Tres días hace que Nina dormida en su lecho está.

La letra habla de una niña que está en sueño que parece eterno, pues no hay en el mundo nada que la despierte, incluso si bajan los ángeles tocando sus arpas puede ser la representación de la ausencia de una persona física o emocionalmente ausente.

Análisis Interpretativo.

Debido a su complejidad rítmica es necesaria su precisión por ejemplo en el compás 3 en la entrada de la soprano o en el compás 5; por otro lado, son de especial atención los cambios binarios y ternarios constantes marcados con tresillos y corcheas. La intención indica al principio de la partitura **pausadamente** mientras el piano tiene dinámicas de **p-sf-p-sf** (piano, esforzando) dando paso a la voz solista con la dinámica **p** (piano) que se mantiene de forma prolongada hasta el compás 9, por lo que se requiere mantener el fuelle respiratorio abierto para sostener las notas en piano. En el compás 13 sube nuevamente el furor con **f** (fuerte) interpretando una escala descendente y larga.

Figura 105. Dinámica Vaivén p-sf-p-sf

The image shows a musical score for Mezzo-soprano and Piano. The Mezzo-soprano part is in the upper staff, starting with the instruction "Pausadamente" and the lyrics "Tres días ha-ce que". The Piano part is in the lower staff, featuring a dynamic pattern of p-sf-p-sf. A red box labeled "Dinámica" points to the piano part. A blue arrow points to the first measure of the piano part. A yellow oval highlights the piano part in measures 10-11. The score is marked "C.6-V 44".

En los compases (10-11) hay diversidad dinámica como el **p**, seguido de un crescendo y decrescendo que desemboca a un **pp** (pianísimo), de poco así, conducir la frase hasta el **f** del compás

13. Este agudo en particular requiere de la capacidad de mantener la apertura aun en los silencios de la pieza para definir la nota correctamente.

En el compás 30 se marca una progresión rítmica que va desde **dim** (disminuyendo), pasando por **poco rit** (retardando poco) y en el compás 31 **enérgico**, transcurre **acelere** en el compás 32 seguido del número **48** que sería el tempo a seguir, **intenso** en el compás 33 y finalmente esta progresión desemboca en el compás 35 que marca **tranquila** dando un aire a la pieza, esto hasta la frase final donde se marca **perdendosi** (perdiéndose) esta indicación sugiere que esta frase se esfume en el aire.

Figura 106. progresión dinámica hasta desvanecer tempo

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff, and the piano part is on two staves. The score is divided into measures 30 through 35. The lyrics are: "na - da que la pue - da des - per - tar. ¡Pi - fa - nos,". The dynamic markings are: "dimin." (measures 30-31), "poco rit." (measure 31), "enérgico" (measures 32-33), and "perdendosi" (measures 34-35). The piano part includes the instruction "2 Ded tre corde" at the bottom. A blue arrow points to the dynamic markings, which are enclosed in an orange box labeled "Progresión dinámica".

Para finalizar del compás (40-42) las notas del piano suenan en la dinámica **pp** (pianísimo) y **ppp** (piano pianísimo) para dar la intención de lejanía.

Figura 107. Final pianísimo



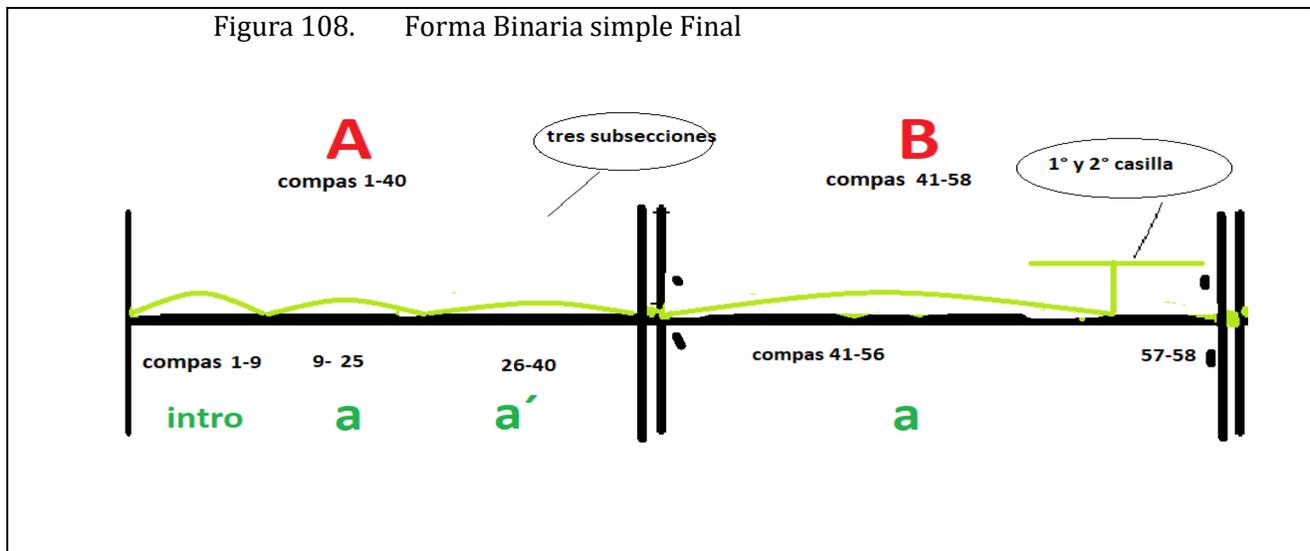
Final, Poema de Octavio Gamboa, Musicalización de Gustavo A. Rengifo

Versión de Alexander Paredes

Análisis Morfológico

Tabla 14. Análisis Final

CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES		
	Sección A	Sección B
TONALIDAD	Se encuentra Do menor (Cm)	se encuentran en Mi bemol menor (Ebm) y al final Mi bemol Mayor (Eb)
METRO	4/4	4/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal
FORMA		



La obra tiene un metro de 4/4, inicia en la tonalidad de Cm a lo largo de la pieza modula Ebm y finaliza en Eb, cuenta armónicamente con acordes de triada y acordes con séptima (7), así como acordes de color como la novena bemol (b9), once (11), acordes agregados (add 6) y acordes semidisminuidos (semidis) y disminuidos full (°); armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento donde el piano constantemente acompaña armónicamente con el cifrado y en ciertas partes tiene secuencias de notas definidas en la partitura, sobre todo estas secuencias definen las entradas los calderones y los silencios que determinan la respiración de la música; por otro lado la característica principal de la pieza aparte de su riqueza armónica es su riqueza técnica en las voces solistas, pues requiere de afinación como del sostén constante de las frases en todo el registro.

Figura 109. Inicio primeros compases introducción

Cm - Do menor

Numero compás

iv9 v i #visemidis

sd d t d t

Cifrado armónico

Sección A: del compás (1-40) tiene una introducción además de dos subsecciones (a) y (a'), están interpretadas por las dos voces solistas donde cada uno tiene su interpretación solo y a la vez, inicia con introducción interpretado por el piano dando a conocer la atmosfera armónica y son las voces quienes dan inicio a la pieza en el compás 9, su tonalidad Cm refleja la incertidumbre de lo que expresa la letra en su poesía, tiene imitación en algunos pasajes como en los compases 33-34, ambos solistas expresan una sola idea por lo que la intención es igual en ambas voces.

Figura 110. Compases (9-12)

Cm- Do menor

The musical score for measures 9-12 is presented in a four-staff format. The top two staves are for Soprano (S) and Tenor (T) voices, both in treble clef. The piano accompaniment (no.) is in grand staff (treble and bass clefs). The double bass (Vc.) part is in bass clef. The key signature is C minor (three flats). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are: 'De vi - da, y muer - te, a - mor, to - dos es - ta - mos he - chos'. Above the piano part, chord symbols are indicated: Cm7, A^bMaj7, and G7. Above the vocal parts, Roman numerals and chord symbols are shown: i7 (t), IVMaj7 (SD), and V (D). Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are clearly marked. A copyright notice '©capmusic.com.co 2022' is located at the bottom center of the score.

Su sensación rítmica **Andante** (andante) es de tranquilidad, marcado siempre por el pulso constante de negra tanto en el piano como la voz, a la vez de cromatismos como en el compás 9 para el tenor; la característica de la pieza es la sincopa como en el compás 15 en ambas voces, en el compás 40 termina la sección para darle paso a la parte B.

Sección B: del compás (48-58) tiene una subsección (a) y cuenta con barras de repetición en el compás 56, con un contraste como el cambio de tonalidad a Ebm en el compás 41 y algunas combinaciones en sus motivos, mantiene en su técnica de imitación como en los compases (48-49), en esta parte mantiene la dinámica de intervenciones solo y al tiempo en las voces.

Figura 111. Sección B cambio de Tonalidad

Ebm- Mi bemol menor

iv7 vsemidis I7 iv7 ii semidis V+7 i9

sd sd D sd d D t

42 43 44 45 46

S
so - mos nos va - mos re - pi - tien - do so - mos di - as y no - ches e - fi - me - ros y . e

T
so - mos di - as y no - ches e

io.
A^bm7 B^bm7(b5)/E^b7 A^bm7 Fm7(b5) B^b9(#5) E^bm9 E^bm9/D^b

lc.

Para finalizar la sección lleva un calderón en el compás 52 para dar el aliento final con el texto “y como el aire amor” para llegar al compás 56 donde hay repetición y finalmente luego de la repetición en el compás 57 terminar en la segunda casilla finalizando con un acorde de picardía Eb.

Figura 112. Primera y segunda casilla

Ebm - Mi bemol menor

	i9	i11	V-11	I 6 add9	IMaj7
	t	t	D	T	T

La tesitura vocal de la pieza es de un G grave a un Gb agudo en respectivas voces, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás (38-39) o (54-55).

Análisis Fenomenológico

Gustavo Adolfo Rengifo

Nació en Buga 1953, Gustavo es un compositor Vallecaucano de música tradicional popular dentro de su música existen textos especiales que tomaba de poetas colombianos, Gustavo no interpreta solo lo antiguo sino que intenta la creación de sonidos nuevos y sensaciones a partir de las raíces musicales de su tierra, su instrumento principal es el tiple y su ritmo es el bambuco, busca una música que sea a la vez de ninguna parte y de todas partes, entre sus textos preferidos se encuentran los suyos y de Carlos Saavedra, Nicolas Guillén y Luis Gonzales.

Es ingeniero civil de profesión, que alterna con su música, sus padres fueron músicos y por ello, la música era el alimento principal donde se tocaba y cantaba todo el tiempo, creando alrededor de 100 canciones en sus palabras dice: “*el primer contacto fue un taller-charla que realicé con los estudiantes quienes participaron muy entusiastas, me dieron mucho estímulo, me hicieron sentir un gran orgullo al estar presente.*” lo pronunció en la participación del Festival Internacional de Cultura versión 46. (El Tiempo, 1993)

Participo en más de 35 escenarios y más presentaciones importantes como cantautor, entre sus canciones están *Agüita Alegre, La Cholita, Canción de Viento, Entre sueños, El destino del Tiple, Final, La llamita, Vestida como el campo* y otras. aprendió solo la música y luego con una beca que gano puedo profesionalizarla, durante 17 años hizo parte del Trío Tres Generaciones bajo la dirección el Mono Núñez, sus discos fueron grabados por Funmusica y hasta hoy aprecian su música (El Tiempo, 1993)

Alexander Paredes Compositor Nariñense y director

Licenciado en música y Especialista en educación musical, su labor ha transcurrido entre la composición la dirección y la pedagogía musical, reconocido a nivel regional y nacional por su trabajo, sus composiciones y arreglo han sido interpretadas en importantes escenarios en Colombia y el exterior, en la actualidad se desempeña como docente de la Universidad de Nariño en el Departamento de música, así como de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto.

Como compositor y arreglista ha tenido una intensa actividad musical, sus obras, basadas principalmente en música tradicional colombiana y latinoamericana, incluyen, aunque la mayoría de sus trabajos los ha dedicado a la banda sinfónica, también fue fundador y coordinador del proyecto de “Escuela de flauta dulce San Juan de Pasto”. (Salazar, 2022)

Texto Final**Final**

De vida y muerte, amor,
todos estamos hechos
así como la música
de sonido y silencio.

De mentira y verdad
así como los sueños,
de lágrima y sonrisa
en oleaje alterno.

De luz y sombra somos,
nos vamos repitiendo,
somos días y noches
efímeros y eternos.

Y como el agua somos
de la tierra y el cielo
y como el aire, amor,
unidos y dispersos.

Figura 113. (Hugo Cuevas-Mohrl poeta, s.f.)

Este texto habla de la vida fugaz, habla de los seres humanos donde solo son energía que está presente en el mundo, se hacen “*de vida y muerte, de lagrima y sonrisa en oleaje eterno*”, como significación de la eternidad en este sentido. Este fragmento tiene un gran significado para el presente documento pues Mas que dos quiere decir que los cantantes son más que personas interpretando un instrumento, son música, representa miles de sentimientos que quedan en la eternidad de la vida, para siempre y en un ciclo infinito que quedara como huella de la eternidad.

Análisis Interpretativo.

Esta pieza inicia indicando un **Andante** (andante) y *solo ad libitum* (a placer) que da una libertad en la interpretación en la introducción en el piano, que luego en el compás 5 ya toma el tempo real de negra =80 con la indicación “*a tempo*” con una dinámica en **mf** (medio fuerte); a través de sus pasajes y melodías sugiere dinámicas como por ejemplo en los compases (37-39) ya que las melodías de soprano y tenor tienden a bajar, la dinámica sugiere un decrescendo, la sección a´ ene el principio ofrece libertad a la voz solista del tenor con la frase “*de vida y muerte amor*” donde el piano espera en el compás 25 hasta que el tenor guste para iniciar a tempo nuevamente, recurso que da un aire a la pieza para que sea más fluida.

Figura 114. Intención y tempo

The image shows a musical score for a piece titled "Final Danza". The score is in 4/4 time and consists of four measures. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of 80. The dynamics are marked "espress." and "mf". The score is annotated with three boxes: "Tempo" (orange), "Intención" (blue), and "Dinámica" (green). Arrows point from these boxes to the corresponding markings in the score. The score is also annotated with "Solo ad lib." and "Piano".

Tempo (orange box) points to the tempo marking "Andante" and the metronome marking "80".

Intención (blue box) points to the "espress." marking.

Dinámica (green box) points to the "mf" marking.

The score includes the following markings: "Solo ad lib.", "espress.", "mf", and "Piano".

The score is titled "Final Danza" and is based on a poem by Ocalvio Gamboa, musicalized by Gustavo A. Pengifo and arranged by Alexander Paredes.

El tresillo es una figura rítmica importante y a tener en cuenta que rompe con la estructura del metro binaria como en el compás 35 en ambas voces, ya para el compás 36 aparece el protagonismo en la soprano con los agudos acompañado del piso que ofrece melódicamente el tenor, por lo que es muy importante el contraste dinámico para que los volúmenes en las voces sean claras y se entiendan. En el compás 45 hay una intervención de ambos solistas por lo que es muy importante la respiración juntos y a dueto, para continuar dando énfasis en los tresillos en el compás 49 con la voz de la soprano.

Figura 115. Resaltando tresillo

En el compás 52 se encuentra un calderón importante que es marcado por el tenor para darle paso a la voz de la soprano con la frase que concluye la pieza “*y como el aire amor*” sin embargo aún no termina pues con los adornos armónicos se unen las voces en el compás 54 y finalizar con una respiración larga y que se va desvaneciendo en el tiempo, así es como finaliza esta pieza.

Figura 116. Importancia de los calderones

Técnicamente en las voces se presenta una alta exigencia muscular pues la melodía tiene pasajes largos y agudos que son posibles gracias al excelente manejo del aire y del sostén de los músculos intercostales como en el pasaje del compás (45-47) para la voz del tenor o (38-40) para la voz de la soprano.

Figura 117. Intervencion en dueto

Ave María, Consuelo López, Beto T. Canamejoy

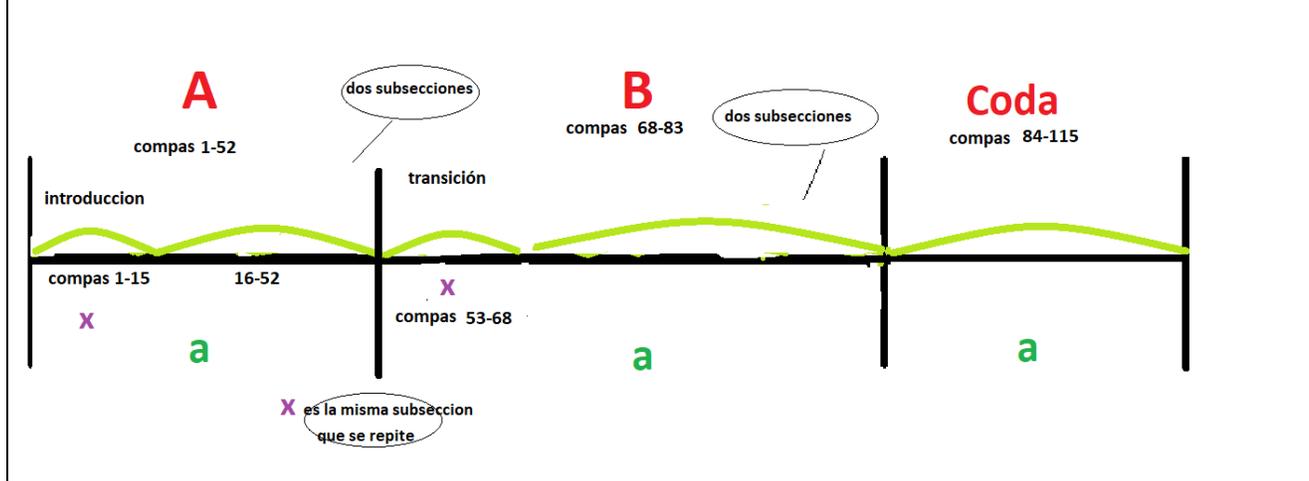
Análisis Morfológico

Tabla 15. Análisis Ave María

CARACTERISTICAS ESTRUCTURALES		
TONALIDAD	Sección A	Sección B
	Se encuentra Do Mayor (C)	se encuentran en Do Mayor (C)
METRO	3/4	3/4
CONTEXTO ARMONICO	Tonal	Tonal

FORMA

Figura 118. Forma Binaria simple Ave María



La pieza tiene un metro de 3/4, inicia en la tonalidad de C y finaliza en C, cuenta armónicamente con acordes de triada y acordes con séptima (7), así como acordes de color como la novena (9), acordes suspendido (sus 2- sus 4) y acorde disminuido full °); una armonía funcional puesto que refleja la tensión y relajación como la subdominante (SD), dominante (D) y tónica (T); por otro lado, la pieza tiene una textura de melodía y acompañamiento, tiene un intro y una transición donde el protagonismo es instrumental.

El formato musical es de quinteto de cuerdas y guitarra, por lo que hay bellas melodías que interpreta cada instrumento melódico, así como protagonismo algunos motivos de la guitarra, por otro lado, la característica principal de la pieza aparte de su riqueza en timbres es su riqueza técnica en las voces solistas, pues requiere de afinación como del sostén constante de las frases en todo el registro.

Figura 119. Inicio, cifrado armónico, numero de compás.

C - Do Mayor

Cifrado armónico

Numero compás

Función Armónica

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Soprano

Tenor

Violin

Viola

Cello

Contrabass

Acoustic Guitar

pp *p* *mf* *p* *mf* *mf*

BETO

Sección A: del compás (1-52) tiene una subsección (a), está interpretada por las dos voces solistas donde el tenor tiene un pasaje solo y también tiene intervenciones juntos, inicia con introducción interpretado por el formato musical completo dando a conocer la atmosfera armónica y rítmica y es la voz del tenor quien abre con el registro medio hacia el F4 en el compás 16, hasta el compás 26 donde intervienen ambas voces con imitación en la letra como melódicamente aunque transportada, su tonalidad C refleja lo celestial de lo que expresa la letra siendo un Ave María, ambos solistas expresan una sola idea por lo que la intención es igual en ambas voces.

Su ritmo está definido por el metro de $\frac{3}{4}$ por lo que es una danza lenta con frases largas, es de tranquilidad marcado siempre por el motivo constante de blanca y negra como en los compases (1-2) en el violín, cello, C bajo y Guitarra, la característica de la pieza es la sincopa como en los compases (29-32) en ambas voces, en el compás 52 termina la sección e inicia un intermedio o transición que va en los compases (53-67) para darle paso a la parte B.

Figura 120. Intermedio musical

Sección B: del compás (68-83) tiene una subsección (a), con un contraste en esta intervención es la soprano quien tiene el protagonismo y hace su solo en los compases (68-83), también con algunas combinaciones en los diseños rítmicos de los instrumentos acompañantes, la guitarra haciendo arpeggio constante y el quinteto de cuerdas hace notas largas y luego corcheas seguido de silencios como se aprecia en el compás 77, en el compás 84 inmediatamente abren las dos voces dando paso a la Coda.

Figura 121. Intervención de la soprano Sección B

C- Do Mayor

	I	#V	#i°	ii	ii7
	T	d	d	sd	sd

The musical score consists of nine staves. The Soprano staff (S) contains the vocal line with lyrics: "Ma dre nues tra Rue ga por no so tros los pe ca". The Tenor staff (T) is empty. The Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vc.), and Double Bass (Cb.) staves show accompaniment. The Guitar (Gtr.) staff shows a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. Measure numbers 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, and 76 are indicated above the Soprano staff.

Para finalizar la coda va en los compases (83-115) tiene una sección con una frase que se repite, esta frase se encuentra en los compases (83-100) y la repetición en los compases (100-115), la intención dinámica especialmente, cambia en cada repetición y siempre ambas voces están presentes en esta sección, dinámicamente es una sección muy precisa por lo que es necesaria la precisión tanto rítmica como dinámica esto hasta el final que es en el compás 115.

Figura 122. Ensamble y homogeneidad en las voces

La tesitura vocal de la pieza es de un A medio a un A agudo en respectivas voces, tiene varios puntos de éxtasis como por ejemplo el compás (39-47) en la voz del tenor y compases (83-92) en la voz de soprano.

Análisis Fenomenológico

Consuelo López Calvache

Nace el 1 de enero en el año de 1974. Licenciada en música en la Universidad de Nariño y maestra en Musico Terapia, actualmente trabaja como Maestra de Canto Lírico en el Departamento de Música en la Universidad de Nariño, es cantante lírica, con registro de soprano, ha ganado diferentes certámenes a nivel nacional, en Manizales año 2014 en el Festival Fes Sucanto, con la obra Muy Nariñense del compositor Rolando Chamorro, en el 2006 con el Festival Nacional de la canción Andina colombiana Mono Núñez, ella junto a su esposo Gilberto Trujillo Canamejoy nacido en el año 1977. Licenciado en música de la Universidad de Nariño, maestro e interprete en el instrumento del chelo, integrante de la agrupación Altagracia, así como su esposa ellos han realizado esta composición denominada Avemaría.

El Ave María "De los nadie" surge y se mantiene en una sola tonalidad. Por tanto, es una forma simple si bien es cierto hay unas pequeñas variaciones, solo son transiciones o puentes en la misma esfera armónica.

Se llama de los nadie en homenaje a todos los seres del mundo que hacen el bien, a la tierra, a sus semejantes, pero no son reconocidos, ni importantes, solo saben ser y estar en la vida.

Que fue pensado para claras, livianas, propias para el oratorio, para evocar lírica de oración (Calvache, 2022).

Texto Ave María

Ave María, llena eres de gracia,

El señor es contigo, bendita tu

Ave María, bendito el fruto de tu vientre

Ave, ave

Madre Nuestra Ruega por nosotros los pecadores

Ruega madre santa

Ahora y en la hora de nuestra muerte amen,

Ahora y en la hora de nuestra muerte amen.

Además, el Avemaría es una tradicional oración católica dedicada a María, la madre de Jesús de Nazaret. La primera parte de la oración tiene fundamento bíblico en el evangelio según San Lucas y es la oración principal del ángelus y del rosario (Valera, 2009).

Análisis Interpretativo.

Esta pieza inicia indicando un **p** (piano) y **pp** (pianísimo) en la guitarra, esta dinámica tiende a crecer en el compás 5 para dar energía a la pieza y después de un decrescendo en el compás 14 retorna el **p**, para dar paso a la voz que inicia con un **p** y luego imita el principio con **pp**, la partitura es muy

precisa por lo que los músicos requieren total atención todo el tiempo a sus colegas, la sección ofrece que la voz sea plena en los compases (37-48) además con una dinámica en **p**, técnicamente esta frase requiere apertura del tórax para poder mantener las frases agudas y hasta el final.

Figura 123. dinamicas iniciales

The musical score for Figure 123 shows the initial dynamics for various instruments and voices. The score is in 3/4 time. The instruments and their dynamic markings are as follows:

- Soprano:** No dynamic markings are present in the visible measures.
- Tenor:** No dynamic markings are present in the visible measures.
- Violin:** Starts with *p* (piano) in measure 2, transitions to *mf* (mezzo-forte) in measure 5, and returns to *p* in measure 8.
- Viola:** Starts with *p* in measure 2 and transitions to *mf* in measure 8.
- Cello:** Starts with *p* in measure 2 and transitions to *mf* in measure 8.
- Contrabass:** Starts with *p* in measure 2 and transitions to *mf* in measure 8.
- Acoustic Guitar:** Starts with *pp* (pianissimo) in measure 1 and transitions to *mf* in measure 8.

A red box labeled "Dinamica" is positioned above the Soprano staff, with a blue arrow pointing to the Soprano staff. An orange oval highlights the *mf* marking in the Violin staff, and a blue oval highlights the *p* marking in the Violin staff.

En el constante vaivén dinámica da un color de movimiento a la pieza, ya para el compás 68 aparece el protagonismo en la soprano con los agudos acompañado del piso que ofrece melódicamente el quinteto, el silencio del compás 69 es una particularidad de respiración colectiva pues todos entran a la vez, este pasaje exige a la soprano a la precisión en afinación por ejemplo en los compases (72,80) que tiene sensibles. En el compás 83 respetar la dinámica **mf** (medio fuerte) es importante para que en el compás 100 se note una diferencia en la repetición de la frase que es de **pp** (pianísimo), en este punto se da prioridad en mantener notas largas, entonces la importancia esta nuevamente en el sostén del aire para que el instrumento pueda sostener correctamente las notas.

Figura 124. Respiración de ensamble

Respiración

The musical score for Figure 124 consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics 'Ma dre nues tra' and a piano accompaniment. The vocal line has a red box around the word 'Respiración' in the lyrics. The piano accompaniment has a dynamic marking 'p'. The second system shows a vocal line with lyrics 'Ma dre nues tra' and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking 'p'. The piano accompaniment has a dynamic marking 'p'. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

En el compás 110 la ruta es hacia un final **f** (fuerte) para que las voces terminen resonantes y presentes finalizando con una frase larga.

Figura 125. Finalización de la pieza

C- Do Mayor

V **V7** **Isus 2-4 I** **iii7** **I**
D **D** **D** **d** **T**

109 110 111 Ave Maria 112 113 114 115 7

Técnicamente en las voces se presenta una alta exigencia muscular, pues la melodía tiene pasajes largos y agudos que son posibles gracias al excelente manejo del aire y del sostén de los músculos intercostales, como en el pasaje del compás (37-47) para la voz del tenor o (83-92) para la voz de la soprano.

Figura 126. Pasaje de clímax en el tenor

39 40 41 42 43 Ave Maria 44 45 46 47 48 5

CONCLUSIONES

- Se logra identificar la importancia que tiene trabajar en repertorios a dueto o con más voces para cualquier cantante que quiera mejorar sus habilidades de trabajo en ensamble.
- Se logró ampliar las posibilidades del recital de grado en el Departamento de Música utilizando repertorio más allá del solístico, lo que permitió experimentar nuevos métodos para generar una mejor interpretación.
- Se puso en práctica las competencias adquiridas durante el proceso de aprendizaje en la Universidad de Nariño, Programa de Música.
- Por medio del proceso se adquirieron herramientas pedagógicas que permitieron entender el entrelazado de la técnica vocal e interpretación, en las voces tenor y soprano.
- A través del ensamble de dueto se vislumbró que somos más que dos, que somos un compartir. Se entendió la importancia de la escucha, de la convivencia como desarrollador de tejido interpersonal; se comprendió el valor de la humildad y por último de la alteridad, para que no seamos ego si no música.
- A medida que transcurrió el proceso del recital, se logró profundizar la teoría musical, tanto de los periodos musicales, como del análisis morfológico, fenomenológico e interpretativo.

RECOMENDACIONES

Finalizado este trabajo se recomienda tener en cuenta algunos puntos de interés para procesos posteriores:

- se encontraron diversas opiniones con respecto a cómo realizar un análisis musical, por lo cual se recomienda aportar de forma rigurosa, con la síntesis de un análisis mas interpretativo que le aporte al desarrollo y ensamble de las obras vocales.
- Grabar audio en los ensayos o ensamble es recomendable, para poder corregir y aportar al proceso de la técnica vocal.
- Se recomienda montar obras a dueto o mas voces ya que aporta al desarrollo rítmico, auditivo, melódico, estructural y al desarrollo armónico musical y convivencial, en el que usted y su compañero/a sean uno solo.
- Es recomendable cantar en espacios abiertos para desarrollar la proyección vocal.
- Tener el montaje musical un mes y medio antes, de esa forma poder trabajar aspectos como, la presión que ejercen estos procesos, la conexión con el publico y que al final sea un disfrute del recital.
- Por último, desde la apreciación musical es necesario seguir interpretando repertorio tradicional, regional, nacional y latinoamericano para visibilizar el talento humano y musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- A, G. (2011). *Historia Critica de las Teorias de la Musica y los Modelos de Analisis Musical*. Cali Colombia: Universidad del Valle.
- A., Z. (2013). Comunidades Artisticas de Aprendizaje: Una Alternativa Educativa a Tener en Cuenta en el Contexto actual de Crisis Economica . *RCSMM*, 20,139-158.
- Abad Bustamante, C. A. (2019). *La musica romantica*. Lima Peru: Universidad Nacioal Facultad de ciencias sociales y humanas.
- Acebedo, L. C. (2019). *Un Concierto para Todos "Analisis sobre las Variables Existentes para la Construccion de un Recital de Grado de Canto Lirico*. Medellin Colombia: Universidad EAFIT, revistas academicas.
- Alexander, R. G. (2015). *Analisis Musical Con Fines Interpretativos- de la obra Cuatro Piezas Caracteristicas para Corno en F solo opus 233*. Medellin, Colombia: Universidad EAFIT.
- Ana Elizabeth, O. J. (s.f.). Recital Interpretativo de Canto y Clarinete. "*La Capacidad Expresiva e Inigualable de la voz Humana y la gradiosidad Sonora del Clarinete*". Universidad de Nariño, Departamento de Música, Pasto Nariño 2011.
- Andres Cisneros, J. M. (1991). *Los Ritmos Tradicionales del sur colombiano- Fundacion Universitaria Area Andina*. Bogota: Instituto Otavaleño de Antropologia.
- Barreto, C. C. (2019). *Aproximacion de la Musica desde el Teatro, Danza y Produccion*. Bogota: Unidad de Teatrrro Muscal Bogota.
- Blandine Calais-Germail, F. G. (2013). *Anatomia ParaLa Voz "Entender y mejorar la dinamica del aparato vocal"*. Francia : La Liebre de Marzo .
- Borrero, D. (2007). *Los Elementos de la Musica* . Granada.
- Chebalier, M. (2004). *Tratado de Morfologia*. Argentina: Universidad Tecnologica Nacional.
- Claude Abromont, E. d. (2005). *Teoria de la Musica*. Mexico.
- Cordoba, A. C. (2005). *Literatura popular en la mMusica Campesina y urbana de Pasto*. Bogota: Universidad de los Andes.
- Cornelios L., V. M. (2008). *Principios y Practicas del Belcanto*. Mexico: Universidad UNAM.
- Corral, J. L. (2009). *Qi Gong En la Sanacion del Espiritu*. Bogota, Colombia: Escuela Neiyin.
- Criollo, G. (2013). Proyecto de Grado Escencia de mi Corazon. *Recital Interpretativo de Canto Escencia de mi Corazon*. Universidad de Nariño Departamento de Musica, Pasto.
- Dario, R. (2009). *Instituto de Musica coral - Mninisterio de Educaci3n con el acompa1amiento del Teatro Nacional*. Instuto Nicaragüense de fomento municipal.
- El Mundo Musical. (30 de 09 de 2021). *Musica de la Primera Mitad del Siglo XX*. Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_del_siglo_XX

- Fernandez, J. (26 de 05 de 2014). Analisis interpretativo de la Obra Pur Ti Miro Claudop Monteverdi. *Tendencias*, 22.
- Flórez, W. H. (2016). Recital Interpretativo de Canto. "*Una mirada Atraves de los periodos Barroco, Contemporaneo de la Musica Universal y Tradicional Colombiana*". Universidad de Nariño, Pasto.
- Fuente, L. C. (2021). Congreso Internacional de Musica Cultura para la Inclusion y la Innovacion . *Actas de III CongresoInternacional* (págs. 224-228). España: Universidad de Coruña.
- G, A. (1983). *Compendio General del Folklor Colombano* (4 ed.). Bogota: Fondo de Promocion de la Cultura del Banco Popular.
- Guerrero, E. M. (2015). *El Aprendizaje del Canto Metodo de Aproximacion Conciente*. Bogota, Colombia: Corporacion Universitaria Reformada.
- J, A. (1998). *Analisis Etnomuscologico de la Musica Campesina en el Municipio de pasto*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Juanita Añez, V. A. (2013). *Estudios Musicales, del Canto Jazz y musicas populares, Duo Vocal de Composiciones Originales*. Bogota, Colombia: Universidad Javeriana.
- Kelly Escudero, M. (25 de 07 de 2018). El Twang- Estilo de la Voz en la Tecnica Vocal. *Revista Ibo Americana*, 665.
- Mansion, M. (1967). *El Estudio del Canto- Tecnica de la voz Hablada y Cantada*. Buenos Aires, Argentinaq: Ricordi.
- MARina., N. (2004). *Analisis Musical Entre el Formalismo y la Hermenteutica*. Madrid España: Universidad Complutense de Madrid, Musicas del Sur.
- Muñoz, H. (2016). Inteligibilidad del Canto Lirico. *Revista Real del Conservatorio*, 16.
- Padron, L. (08 de 04 de 2015). *El fraseo Musical*. Murcia: Center of Rock en linea.
- Popa, F. (2017). *Fenomenologia de La Musica- Articulo de profesor de Orquesta y guia de Formacion*. Barcelona: Kindle.
- Ricardo Miranda, A. T. (2011). *La Busqueda Perpetua, lo Propio y lo Universal de la Cultura atinoamericana*. Mexico: Relacion Exterior de Mexico.
- Rodriguez, H. (19 de 11 de 2021). West Side Story, In The Heights. *Latente*, 22.
- S., G. (1996). Collectivity and Otherness- e Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould. En M. S Silk . *Oxford. Clarendon PresTragedy and the Tragic: Greek Theater and Beyond.*, 244-256.
- Sadie, S. (1879). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 29-Volume Set*. Londres Inglaterra: Oxford University Press; 2nd edición.
- Saez, D. M. (2018). *Musica del Barroco Genealogia y critica*. Madrid: Universidad Autonoma .
- Torres, B. (2001). *Anatomia de la Voz Funcional*. Barcelona: Cientifico-medico.
- Trujillo, G. (2008). *Composicion y arreglos de Musica Latinoamericana*. Pasto, Nariño: Universidad De Nariño Facultad de Artes.

- Tulian, S. (1994). *Maestro del Canto-Nuevas Tecnicas para el Fortalecimiento Laringueo*. Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Ucha, F. (Agosto de 2011). *Diccionario Definicion Abc*. Significado de dueto:
<https://www.definicionabc.com/general/dueto.php>
- W., P. (1897). *Tomo N1 Aparato Locomotor Ediciones Omega Anatomia para Estudiantes y Medicos*. Barcelona: Tercera Edicion Atlas de Anatomia.
- Wikipedia. (2021). *Dinamica*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Din%C3%A1mica>
- Alfonso, R. G. (s.f.). Antonio Maria Valencia. *Antonio Maria Valencia y la musica en colombia*. Señal Colombia Documental, Bogota Colombia.
- Cancioneros.com. (2002). *Diario Digital de música de Autores*. Antonio Maria Valencia:
<https://www.cancioneros.com/at/3044/0/biografia-de-antonio-maria-valencia>
- El Tiempo. (19 de 01 de 1993). Gustavo Adolfo Rengifo. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-18514>
- Fernandez, T. y. (2004). Biografia de Johannes Brahms. *Biografias y vidas- Enciclopedia biografica en linea*.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brahms.htm>
- Justel, E. (s.f.). *Vokalo*. ¿en que consiste la voz de cabeza?: <https://vokalo.es/blog/voz-cabeza>
- Musica MF. (s.f.). *Musica Mf*. Periodo Clasico: <https://musicamif.wordpress.com/historia-de-la-musica/periodo-clasico/>
- otorrinoweb.com. (2008). *Hueso frontal*.
https://web.archive.org/web/20080413112036/http://www.otorrinoweb.com/_izquier/glosario/h/hueso_frontal.htm
- Rengifo, G. A. (20 de 11 de 2019). El Maestro Gustavo Adolfo Rengifo reconocio el talento musical upetecista. (U. P. Colombia, Entrevistador)
- Rosamond Mcguinness. (s.f.). *English court Odes-1660-1820*. Oxford University press.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/78314/mod_resource/content/1/Hill%20-%20Cap%C3%ADtulos%201%20e%202.pdf
- Code, D. J. (2010). *CLaude Debussy Critical lives*. London: Reaktion Books Ltd.
- Cotello, B. (2017). Motivos de la antiguedad clasica en el impresionismo Musical. 2. <https://doi.org/DOI:http://dx.doi.org/10.19137/circe-2017-210104>
- Lang, A. (2014). French Novels anda French life. *University of Northern Iowa*, 27-32.
<http://www.jstor.org/stable/25102306> .
- Piano, G. (9 de 12 de 2020). 🎵 ROMANCE Karaoke 🎵 Claude DEBUSSY 🌟 2 Romances 🎹 Piano Accompaniment HIGH Voice 🎧 Score. <https://www.youtube.com/watch?v=ZQSW8sZfV6A>

- Caicedo, P. (2012). La canción artística colombiana. Jaime León: Análisis y compilación de su obra para voz y piano. Latin-America y Spanish Vocals Musica Collection. Vol. 1 vol. 2. . *Sociedad Española de Musicología (SEDEM)*.
- D., C. C. (07 de 2011). Gale Onefile informe académico. *Quaestiones Disputatae (issue 9)*. Obtenido de <https://go.gale.com/ps/i.do?p=IFME&u=googlescholar&id=GALE|A377289328&v=2.1&it=r&sid=googleScholar&asid=85f0de36>
- Luis Ángel Arango 7 de marzo del 2007 página 5 y 6. La música de nuestra época concierto de apertura temporada 2007 banco de la república de Colombia biblioteca
- Imagen referenciada de la página Kareol obras y canciones de Brahms op 52 tradiciones y letras.
- Calvache, C. L. (14 de 08 de 2022). Entrevista. (J. Jiménez, Entrevistador)
- Hugo Cuevas-Mohr poeta. (s.f.). *La poesía de Octavio Gamboa* . <https://cuevas-mohr.com/la-poesia-de-octavio-gamboa/>
- Salazar, A. P. (14 de 08 de 2022). reseña bibliográfica. (A. M. Botina, Entrevistador)
- Valera, R. (2009). *Santa biblia*. La iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. <https://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf>
- Armonico, E. O. (26 de 10 de 2014). *Armonía en pequeñas dosis*. Obtenido de W. A. Mozart- la Flauta Mágica : <http://www.bustena.com/2014/10/26/analisis-aria-pamina-mozart/>
- Canto-Madrid, E. S. (s.f.). *Consejería de Ciencias Universidades e Innovación* . Obtenido de ¡Ach! ich fühl's. Aria de Pamina, Die Zauberflöte (W. A. Mozart), Acto II, 17 : <http://escm.es/wp-content/uploads/2020/04/Ach-ich-fuhls-TRAD.pdf>
- Eduardo Rescigno, A. M. (1986). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Bogotá: 1983, Grupo Editorial Fabbri S. p. A; Milano.
- Enciso, S. H. (2014). Construcción de tres personajes de la ópera la Flauta Mágica. En E. Suárez, *Trabajo de Grado - Licenciatura en Música* (pág. 87). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional .
- Gavazzeni, G. (1986). *Gran Historia de la Música* . Bogotá: Grupo Editorial Fabbri S. p. A; Milano.
- Vignal, M. (2011). *Diccionario de la Música*. Obtenido de Publicaciones sobre Emanuel Schikaneder: https://es.frwiki.wiki/wiki/Emanuel_Schikaneder
- Arciniegas, E. (19 de 07 de 2017). *Antonio María Valencia*. Universidad Nacional de Colombia-Compositores colombianos: https://web.archive.org/web/20110719050856/http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0008_1.html
- greiff, C. c.-O. (s.f.). *Otto de greiff Biográfica*. Corporación Cultural Otto de greiff: <https://sites.google.com/site/corporacionottodegreifforg/otto-de-greiff-1>

Tabla 16. Matriz de categorías

Más que Dos					
OBJETIVO GENERAL					
Interpretar un recital de canto que abarque obras a dueto y solista de los periodos Barroco, Clásico, Romántico, Música del siglo XX, música colombiana, regional nariñense, en las voces soprano y tenor.					
OBJETIVO ESPECÍFICO	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	ITEMS	FUENTES DE INFORMACIÓN	TÉCNICAS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN
Apropiar las herramientas de la técnica vocal en el repertorio a interpretar.	Técnica vocal.	Herramientas de la técnica vocal:	¿Qué es la técnica vocal? ¿Qué es la técnica del bel canto?	Libros de estudio Revistas Tesis Métodos Conferencias Partituras Poemas Biografías	Formato de análisis de documento Revisión documental
		Respiración	¿Qué es la respiración en el canto? ¿Cómo se explica la utilización de la respiración en el canto lírico?		
		Postura	¿Qué es la postura? ¿Cuáles son las diferentes clases de postura? ¿Cómo influye la postura corporal en el canto? Sentado o Parado		

		Articulación, afinación,	¿Qué es la articulación? ¿Cuáles son los tipos de articulación? ¿Qué es afinación? ¿Cómo lograr una correcta afinación vocal?		
		colocación,	¿Qué es colocación? ¿Cómo cambia con cada repertorio?		
		Emisión	¿Qué es emisión en el canto? ¿Cómo se articula?		
		Potencia.	¿Qué es la potencia vocal? ¿Cómo se refleja en el canto? ¿Cómo se emplea en el canto lírico?		
Interpretar los diferentes periodos Barroco, Clásico, Romántico, música del siglo XX, colombiana y	Interpretación	Características de Interpretación.	¿Qué es interpretación vocal? ¿Cuáles son las clases de interpretación? ¿Existen varios tipos de interpretación vocal? ¿Qué tipo de dinámicas interpretativas aportan al ensamble vocal de dueto?	Métodos de interpretación Para práctica conjunta (dueto) Revistas e investigaciones sobre interpretación Tesis doctorales Documentales Conferencias	Formato de análisis de documento Revisión documental Entrevista.

<p>regional nariñense enfatizando en las voces soprano y tenor.</p>		<p>periodos: Barroco, Romántico. Música del siglo XX</p>	<p>¿qué es un periodo? ¿cuáles son las características del periodo? ¿Qué es el periodo Barroco-Romántico- Siglo XX? ¿Qué técnicas de interpretación se utilizan en cada uno de los periodos musicales?</p>	<p>Docente en el área</p>	
		<p>Música colombiana y regional nariñense.</p>	<p>¿Qué es la música - colombiana y Regional Nariñense? ¿Qué tipo de técnicas de interpretación se implementan para la música, colombiana y regional nariñense?</p>		
		<p>Compositores Claudio Monteverdi Henry Purcell Amadeus Mozart Leonard Bernstein Johannes Brahms Achille Claude Debussy Jaime León</p>	<p>Biografía de cada uno de los compositores que abarca el recital</p>		

		Antonio María Valencia Gustavo Adolfo Rengifo Alexander Paredes Consuelo López Alberto Canamejoy			
Analizar musicalmente las obras que conforman el repertorio	Teoría del Análisis musical	Análisis musical.	¿Qué es el Análisis Musical? ¿cuáles son las características de un buen análisis desde la melodía armonía y ritmo? musical	Partituras Partituras Documentos Conferencias Documentales Tesis Libros	Formato de análisis de documentos. Revisión general. Formato de análisis de documento Revisión documental
		Fenomenológico	¿Qué es fenomenología musical? ¿Cuál es la perspectiva del compositor? ¿Cuáles son las características fenomenológicas a partir del ¿Contexto histórico, texto, biografía del compositor?		
		Morfológico	¿Qué es morfología? ¿Cuál es la Estructura o Forma, genero, tempo, rítmica de las obras?		
		Armónico	¿Qué es armonía?		

		Interpretativo.	¿características ¿Armónicas, tonalidad, modulaciones, cadencias de las obras? ¿Qué es la interpretación? ¿Cuál es el Registro, tesitura, dinámicas, fraseo de las obras?		
--	--	-----------------	--	--	--

ANEXOS

Anexo A. ANEXO B. Partitura Pur ti miro del compositor Claudio Monteverdi para tenor y soprano.

L'incoronazione C Monteverdi

1 $\text{♩} = 88$ **2** **3**

Tenor: pur ti mi - ro,

Soprano: pur ti

4 **5** **6**

T: pur ti mi - ro, pur ti strin - go, pur ti

S: go - do, pur ti go - do, pur t'an - no

7 **8** $\text{♩} = 160$

T: strin - go pur t'an - no do, più non pe -

S: do, pur ti strin - go, pur ti strin - go più non

2

Pur Ti Miro

10 11 12

T
no, non pe - no, più non pe - no, non mo -

S
mo - - - ro, piu non pe - - -

Pno. *mf*

13 14 15

T
ro, o mia vi - ta o mio te - so - ro, o mi - a vi - ta,

S
no, o mia vi - ta, o mio te - so - ro, o mi - a

Pno. *p* *f* *p*

16 *rit.* 17 18 *rit.*

T
o mio te - so - ro.

S
vi - ta, o mio te - so - ro.

Pno.

FIN FINITO

19 20 21

T
 19
 io son tuo, spe - me mia, dil - lo di,

S
 tua son io, dil - lo di, tu sei

Pno.
 mf

22 23 24

T
 22
 spe - me mia, dil - lo di, l'i - dol mio,

S
 pur, l'i - dol mio, tu sei pur, dil - lo

Pno.

25 26 27

T
 25
 tu sei pur, si, mio ben, mia vi - ta, si, si, si,

S
 di, l'i - dol mio, si, mio cor, mia vi - ta,

Pno.

28 29 30

T
 si, si, mio cor, mia vi - ta, si, si, si, si,

S
 si, si, mio ben, mia vi - ta, si, si, si, si, si, si,

Pno.
f *p*

31 32 33 *rit.*

T
 si, si, mio ben, si, mio cor, mia vi - ta, si,

S
 si, si, mio ben, si, mio cor, mia ti - ta si,

Pno.
f *p*

34 35 *Adagio* 36

T
 pur ti mi - ro, pur ti

S
 pur ti go - do,

Pno.
p
n

Pur ti Miro

5

37 38 39

T mi - ro, pur ti strin - go, pur ti

S pur ti go - do, pu t'an - no

Pno.

40 41 42

T strin - go pur t'an - no do, più non pe

S do, pur ti strin - go, pur ti strin - go, più non

Pno.

43 44 45

T no, non pe no, più non mo - ro, non mo

S mo - ro, piu non pe

Pno.

mf

mf

6 Pur Ti Miro

46 47 48

T
ro, o mia vi - ta, o mio te - so - ro, o mi - a vi - ta

S
no, o mia vi - ta, o mio te - so - ro, o mi - a

Pno.
p *f* *p*

p
Lento

49 50

T
o mi - o te - so - ro.

S
vi - ta, i mio te - so - ro.

Pno.
f

f

Anexo B. ANEXO C. Partitura Sound The Trumpet- Compositor Henry Purcell.

"Sound the trumpet."

HENRY PURCELL.

♩ = 96

1 *Tempo* 2 3

Moderato pomposo. *f*

Soprano. Sound _____

Alto or Baritone.

PIANO. *f*

4 5 6 7

_____ the trumpet! Sound the trumpet!

Sound _____ the trumpet! Sound the

8 9 10 10

Sound, sound, sound the trum.pet till a . round
trum.pet! Sound, sound, sound the trum.pet till a . round You make the

11 12 13 4

You make the list'ning shores re . bound,
list'ning shores re . bound, You make the list'ning shores re . bound,

14 15 16 17

1 2 + 1. 2. bound.
rebound,the list'ning shores re . bound bound. On the

16
18 *mf* 19 *cresc.* (o - bors)
On the spright - ly haut - boy, the
spright - ly haut - boy, the spright.ly haut - boy play, the
stava *cresc.*
P *cresc.*

20 21
spright - - - - ly haut - boy play. All the
spright. - - - ly, spright.ly haut - boy play.

22 23 24
instruments of joy, all, all, all, all the in.stru.ments of joy, —
All the instruments of joy, all, all, all, all the instruments of joy, of
mf *fp*

25 26 27

of joy, That skillful numbers can employ, To celebrate, to cele-

joy, That skillful numbers can employ, To celebrate, to cele-

28 29 30

brate the glories of this day, the glo- ries, the glo-

brate the glories of this day, the glo- ries, the

Marcato

31 32 33

ries of this day.

glo- ries of this day.

ritard.

ritard.

ritard.

Anexo C. ANEXO D. Partitura Fugì Crudele del compositor Wolfgang Amadeus Mozart para tenor y soprano.

23

(Serving-men raise the Commandant, and bear him into the palace)

o. fore! A - ni-mia mi-a, con-so-la-ti!
 terror! Look up, my dearest, oh, turn to me!

p

1 2 3 4

Allegro.
 Donna Anna. (springing up and repulsing Don Octavio as if insane)

A. fa co - re! Fug - gi, cru - de - le, fug - gi! la - scia, che mora anch'i-ol
 I'm near thee! Cru - el, why art thou near me? Leave me a - lone to perish!

f *stacc.* *p*

5 6 7 8

A. O - ra ch'è morte, o Di - o! chia me la vi - ta diè.
 Since he I most did cher-ish is lost for ev - er - more!

mf *p*

9 10 11 12 13

Don Octavio.

o. Senti, cor mio, deh sen - ti, guar - da-mi un so - loj
 Listen to me, oh, list - en, Turn but thine eyes up -

14 15 16 17 18

o. stante, ti par - laj ca - roa-mante, che vi - ve - sol per
 on me, I know thou't not dis-own me, Who love thee ev - er -

24
 19. *Donna Anna.* (perceiving her error, and giving Don Octavio her hand) 24
 te. Tu sei per-don, mio be-ne, iaf-fan-no mi-o, le
 more. 'Tis thou for-give, oh, dear-est, Of all now left me the

25 (approaching 26 spot where the 28 29 30 31
 Commandant fell) *Don Octavio.*
 pe-ne. Ah, il pa-dre mio dov' è? Il padre?
 nearest, My fa-ther I would see! Your father?

32 33 34 35 36 37
 Lascia, o ca-ra, la ri-membran-za a-ma-ra!
 Hush, oh, dearest, Breathe not the word thou fearest, *ob. F.R.*

38 39 40 41 42 43 44
Donna Anna.
 hai spo-so e pa-dre in me. Ah! il
 Thou'st hus-band and fa-ther in me. Ah! my

45 46 47 48 49 50
Don Octavio.
 pa-dre, il pa-dre mio dov' è? Lascia, o ca-ra,
 fa-ther, my fa-ther I would see! Hush, oh dearest,

51 52 53 54 55 56 25

La ri-mem-bren-za a - ma-ra! hai spo-so e pa - dre, hai
 Breathe not the world thou fearest, thou'st hus-band and fa - ther, thou'st

57 58 59 (D. Anna, going to the other side, stands with lofty demeanor opposite Don Octavio)

spo-so e pa - dre in me.
 husband and fa - ther in me.

62 Donna Anna. 63 64 65 *Maestoso.* Don Octavio, (raising his

Ah! vendi - car, se il puo - i, giu - ra quel san-gue ognor! Lo giu - ro, lo
 Ah! if thou canst, a-venge him, swear it by heav'n a - bove! I swear it, I

66 hand as for taking an oath) *Adagio in tempo.* 67 68 69

giu - ro, lo giu - ro a - gli oc-chi tuo - i, Lo giu - ro al no - stro
 swear it, by heav'n I will a - venge him, I swear it by our

70 *Tempo I.* 71 Donna Anna. 72 73

Don Octavio. Che giu - ra - mento, oh
 Oh vow of wrath and

mor!
 love!
Tempo I. Che giu - ra - mento, oh
 Oh vow of wrath and

Tutti. *cresc.*

28
74 75 76 77 78 79

A. De - i! che bar - ba - ro mo - men - to!
ter - ror! Oh night of dread la - ment - ing!

O. De - i! che bar - ba - ro mo - men - to!
ter - ror! Oh night of dread la - ment - ing!

cresc. *sp*

80 81 82 83 84

A. tra cen - to af - fet - tie cen - to vam - mi on - deg - gian - do il cor, tra
Oh when will heav'n re - lent - ing grant us of hope a ray, Oh

O. tra cen - to af - fet - tie cen - to vam - mi on - deg - gian - do il cor, tra
Oh when will heav'n re - lent - ing grant us of hope a ray, Oh

17m. *Cor.* *Oh.* *For.*

85 86 87 88 89 90 91

A. cen - to af - fet - tie cen - to vam - mi on - deg - gian - do il cor.
when will heav'n re - lent - ing grant us of hope a ray.

O. cen - to af - fet - tie cen - to vam - mi on - deg - gian - do il cor.
when will heav'n re - lent - ing grant us of hope a ray.

17m. *Strgs.* *p*

92 93 94 95 96 97

A. Ven - di - car quel san - gue, giu - ra!
If thou canst, a - venge him, swear it!

O. Lo giu - ro a -
I swear it, I -

98 99 100 101 102 103 104

glio - chi tuo - i, al no - stro a - mor!
will a - venge him, I swear it by our love!

17/200
p

105 106 Anna. 107 108 109

D. Octavio. Che giu - ra - men - to, oh De - i!
Oh vow of wrath and ter - ror!

Che giu - ra - men - to, oh De - i!
Oh vow of wrath and ter - ror!

cresc. *fp*

110 111 112 113 114 115

che bar - ba - ro mo - men - to! Tra cen - to af - fet - tie
Oh night of wild la - menting! Oh when will heav'n re -

che bar - ba - ro mo - men - to! Tra cen - to af - fet - tie
Oh night of wild la - menting! Oh when will heav'n re -

cresc. *fp* *p* *p*

116 117 118 119 120

cen - to vam - mi on - deg - gian - do il cor, tra cen - to af - fet - tie
lent - ing grant us of hope a ray, Oh when will heav'n re -

cen - to vam - mi on - deg - gian - do il cor, tra cen - to af - fet - tie
lent - ing grant us of hope a ray, Oh when will heav'n re -

15197

28

121 122 123 124 125

A. cen- -to vam-mion-deg - gian - dojl cor, - vam-mion - deg-
 lent- -ing grant us of hope a ray, - oh - when will

O. cen- -to vam-mion-deg - gian - dojl cor,
 lent- -ing grant us of hope a ray,

126 127 128 129

A. gian - do, on - deg - gian - dojl
 heav'n grant of hope a

O. vam - mion - deg - gian - dojl cor, vam - mion - deg - gian - dojl
 Oh - when will heav'n re - lent - ing grant of hope a

130 131 132 133

A. cor, vam-mion-deg - gian - do, on - deg -
 ray, oh - when will heav'n grant of

O. cor, vam - mion - deg - gian - dojl cor, vam -
 ray, oh - when will heav'n re - lent - ing

134 135 136 137

A. gian - dojl cor, vam - mion - deg - gian - dojl cor,
 hope a ray, when will heav'n grant to us,

O. mion - deg - gian - dojl cor, vam - mion - deg - gian - dojl cor,
 grant of hope a ray, when will heav'n grant to us,

18147

138 139 140 141 142 29

Vam-mion-deg-gian-doil cor, vam-mion-deg-gian-
 Grant us of hope a ray, When will heavn grant

Vam-mion-deg-gian-doil cor, vam-mion-deg-gian-
 Grant us of hope a ray, When will heavn grant

143 144 145 146 147

-doil cor, vammi ondeg-gian-doil cor, vam-
 -to us, Grant us of hope a ray, Oh!

-doil cor, vammi ondeg-gian-doil cor, vam-
 -to us, Grant us of hope a ray, Oh!

148 149 150 151 152

mion-deggian-doil cor, vam-mion-deggian-doil cor, on-deg-gian-doil
 when will heav-en Grant to us of hope a ray, Grant of hope a

mion-deggian-doil cor, vam-mion-deggian-doil cor, on-deg-gian-doil
 when will heav-en Grant to us of hope a ray, Grant of hope a

153 154 155 156 157 158

cor!
 ray! (Exeunt slowly into palace)

cor!
 ray! (Curtain falls rapidly.)

Anexo D.

ANEXO E. Partitura Tonight- Musical West Side Story del compositor Leonard B. para tenor y soprano.

1 Imagine being
afraid of you!

2 TONY
You see?

3 MARIA
I see you.

4 TONY
See only me.

Musical score for the first four lines of dialogue. It shows vocal lines for each character and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and a sixteenth-note pattern.

MARIA
pp (freely) *poco a poco accel. (very gradually)*

On - ly you, you're the on - ly thing I'll see for - ev - er. In my

gently pulsing
poco a poco accel.

Musical score for Maria's first line of dialogue. It includes the vocal line with lyrics and the piano accompaniment with performance markings.

8 9 10

eyes, in my words and in ev - 'ry-thing I do, Noth-ing else but you,

Musical score for Maria's second line of dialogue. It includes the vocal line with lyrics and the piano accompaniment.

62

11 Ev - er!

TONY *p* And there's noth - ing for me but Ma - ri - a, *cresc.* Ev-'ry

14 15 16

MARIA To - ny, To - ny.

sight that I see is Ma - ri - a.

17 18 19

Allegretto (sempre un poco accel.)

TONY *cresc.* Al - ways you, ev-'ry thought I'll ev - er know, *cresc.* Ev-'ry-where I go, you'll

The musical score is written in G major and 4/4 time. It features three systems of music. The first system (measures 11-16) includes a vocal line for Tony and a piano accompaniment. The second system (measures 17-19) includes a vocal line for Maria and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto (sempre un poco accel.)'. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and crescendo (cresc.).

20 MARIA *mf* All the world is on-ly you and me!

21 *f* **Allegro (ancora accel.)** 22

p be, you and me!

mf **Allegro (ancora accel.)** *f*

23 24 25

(They kiss.)

Molto allegro

Molto allegro

ff marc.

26 27 28 29

MARIA *mf (warmly)* To - night, to - night, It all be - gan to -

mf *p* *sim.*

64

30 31 32 33

night, I saw you and the world went a - way.

34 35 36

To - night, to - night, There's

37 38 39 *cresc.*

on - ly you to - night, What you are, what you

40 41 42

do, what you say. To -

mf cresc.

43 44 45 46 65

day, all day I had the feel- ing A mir - a - cle would

47 48 49

hap - pen. I know now I was right.

50 51 52

For here you are, And

53 54 55

cresc. what was just a world is a star

f

f

p

cresc.

mf

56 To night. 57 *Molto meno mosso* 58 59 *(They kiss.)*

60 *Slowly* MARIA *pp* 61 62 63 64 65

To - night, to - night, The world is full of light, With

TONY *pp*

To - night, to - night, The world is full of light, With

Slowly

66 *accel. poco a poco* 67 68 *cresc.*

suns and moons all o - ver the place.

accel. poco a poco *cresc.*

suns and moons all o - ver the place.

accel. poco a poco *cresc.*

69 70 *A tempo (Allegro)* 71 67

mf
To - night, to - night, The
To - night, to - night, The

A tempo (Allegro)
mf

72 73 74 *crec.*
world is wild and bright, Go - ing mad, shoot - ing
world is wild and bright, Go - ing mad, shoot - ing
crec.

75 76 77
sparks in - to space. To -
sparks in - to space. To -

68 78 79 80 81

day the world was just an ad - dress, A place for me to

day the world was just an ad - dress, A place for me to

82 83 84

live in, No bet - ter than all right,

live in, No bet - ter than all right,

85 86 87

But here you are, And

But here you are, And

88 89 90 91 69

cresc. what was just a world is a star To -
cresc. what was just a world is a star To -

cresc. *mf*

92 93 94 95 96

Molto meno mosso (Maria exits.)
night. Broadly TONY *pp*
night. To - night, to -

Molto meno mosso
dim. molto *pp rull.*

97 98 99 100 101

night, It all be-gan to - night, I saw you and the world went a -

102 MARIA Yes. Good night. 103 Tony! 104 Come to the back door. 105 Tony! What does Tony stand for? *To adoro, Anton. pp*

TONY Good night. (*He starts off.*) Shh! *Si.* Anton. *To adoro, Maria. pp* Good Good

(*Fade on "Tony!"*)

106 107 108 109 110

night, good night, Sleep well and when you dream, Dream of me *mf*

night, good night, Sleep well and when you dream, Dream of me *mf*

111 112 *cissimo* 113 114 115

pp rit. To - night. *dolcissimo*

pp rit. To - night.

pp *espr. cresc.* *rall.* *f* *p*

MARIA
Yes. Good night. Tony!

TONY
Good night. *(He starts off.)* Shh!

Come to the back door.

Tony! What does Tony stand for?

Te adoro, Anton.

pp

Good

Te adoro, Maria. *pp*

Good

(Fade on "Tony!")



night, good night, Sleep well and when you dream, Dream of me

night, good night, Sleep well and when you dream, Dream of me

mf

mf



pp rit. To - night.

pp rit. To - night.

dolcissimo

dolcissimo

pp

espr. cresc.

rall.

p



Anexo E. ANEXO F. Partitura Vals N°6- Valses de Amor del compositor Johannes Brahms para cuatro voces.

The image shows a page of a musical score for a vocal quartet and piano. The score is in 3/4 time and G major. It is marked "Grazioso." and includes the following lyrics:

Ein klei - ner, hüb - scher Vo - gel nahm den Flug zum
Wenn ich ein hüb - - scher, klei - - ner Vo - gel
Gar - ten hin, da gab es Obst ge - - nug.
Wenn ich ein hüb - - scher, klei - - ner Vo - gel

The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (I and II). The second system (measures 9-15) continues the vocal parts and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with chords and arpeggios. The vocal parts are written in four staves, with the Soprano and Alto parts in the upper staves and the Tenor and Bass parts in the lower staves. The piano accompaniment is written in two staves, labeled I and II.

16 17 18 19 20 21 22 13

wär', ich säumte nicht, ich thä - te so wie der.

Leim - ru - then - Arg - list

I.

II.

23 24 25 26 27 28

Der ar - me Vo - gel konnte nicht mehr fort,

lässt an dem Ort, —

I.

II.

263

Detailed description: This is a page of a musical score for a recital. It features a vocal line and two piano accompaniment parts (I and II). The score is divided into two systems. The first system covers measures 16 to 22, and the second system covers measures 23 to 28. The vocal line includes German lyrics. The piano parts consist of chords and arpeggiated figures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The page number 227 is in the top right, and a page number 263 is at the bottom center.

29 30 31 32 33 34

Lein - en - then - Arg - list lauert an dem Ort; — der ar - me Vo - gel

I.

II.

35 36 37 38 39 40 41 42

konnte nicht mehr fort, — nicht fort, nicht fort.

kon - te nicht. konnte nicht mehr fort, nicht fort, nicht fort. Wenn

I.

II.

364

The image shows a page of a musical score for voice and piano. It consists of two systems of music, each with a vocal line and two piano accompaniment parts (I and II). The first system covers measures 29 to 34, and the second system covers measures 35 to 42. The vocal line includes German lyrics. The piano parts feature complex textures with many beamed notes. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

43 44 45 46 47 48 49 50 51 15

Wenn ich ein hübscher,
ich ein hübscher, kleiner Vogel wär', ich säumte doch, ich thäte nicht wie der,
Wenn ich ein hübscher,

I.

II.

52 53 54 55 56 57 58

kleiner Vogel wär', ich säumte doch, ich thäte nicht wie der,
nicht wie
kleiner Vogel wär', ich säumte doch, ich thäte nicht wie der,

I.

II.

364

Detailed description: This is a page of a musical score for a recital. It features two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 43-51) includes lyrics in German. The piano part consists of two staves, labeled I and II. The second system (measures 52-58) continues the vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The page number '229' is in the top right, and '364' is at the bottom center.

59 nicht wie der, nicht wie der, wie der.
60 der, nicht wie der,
61 der, nicht wie der,
62 nicht wie der, nicht wie der, wie der.
63
64
65
66

I.
II.

67 Der Vo - gel kam in ei - ne schü - ne Hand,
68 Der Vo - gel kam,
69
70
71
72
73
74
75

pdol.
p

76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 17

da that es ihm, dem Glück - li - chen nicht

da that es ihm,

I.

II.

87 88 89 90 91 92 93 94 95 96

and.

Wenn ich ein hüb - scher, klei - ner Vo - gel wär, ich

I.

II.

p

p

264

97 98 99 100 101 102 103 104

Wenn ich ein hü - scher, klei - ner Vo - gel wär, ich säunte

säum - te nicht, ich thä - te doch wie der,

Wenn ich ein hü - scher, klei - ner Vo - gel wär, ich säunte

I.

II.

105 106 107 108 109 110 111 112 113

nicht, ich thä - te doch wie der, wie der, wie der.

wie der,

p wie der, wie der, wie der, wie der, wie der.

nicht, ich thä - te doch wie der,

I.

II.

264

Anexo F. ANEXO G. Partitura In Quegli Anni in cui val poco - Wolfgang Amadeus Mozart para tenor.

287

A R I A *Basilio*

N.º 55. „In quegli anni in cui val poco,,
(Tenore.)

ATTO IV. Seguito della Scena F.

ANDANTE.

1 2 3 4

5 **BASILIO.** 6 7 8

In que - gl'an-ni in cui val po-co la mal pra - tica ra -

9 10 11 12

- gion ebbianch'io lo stes-so fo-co, fui quel paz-zo ch'or non

13 14 15 16 17

son, fui quel pazzo ch'or non son. Ma col tempo, coi pe - ri - gli Donna

18 19 20 21

Flemma ca - pi - tò, ei ca - prie - ei ed i punti - gli dalla

22 23 24 25

te - sta mi ca - vò, dalla te - sta mi ca - vò.

26 27 28

Presso un picciolo a - bi - turo seco lei mitrasse un

29 30 31

giorno, e togliendo qui dal muro del pa - ci - fi - co sog - giorno u - na pel - le di so -

cres. *f* *cres.* *f* *cres.*

32 33 34 35 280

- ma - ro, di so - ma - ro, di so - maro, prendi! disse, o fi - glio ca - ro!

36 37 38 39

o fi - glio ca - ro! poi di - sparve, e mi la - scio,

40 41 42 *TEMPO DI MISCETTO* 43 44

poi di - sparve, e mi la - scio. Mentre ancor ta - ci - to guar - do quel

45 46 47 48 49

do - no, mentre ancor guar - do quel do - no

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal recital with piano accompaniment. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian. Measure 42 is marked 'TEMPO DI MISCETTO' in pink. The piano accompaniment features various textures, including arpeggiated chords and block chords.

50 | 51 | 52 |

il ciel s'an - nu - vola, rim - bom - - ba il

53 | 54 | 55 |

tuo - no, mi - sta alla gran - dine sero - scia la pio - va, sero - scia la

56 | 57 | 58 | 59 | 60 |

pio - va; ec - co le membra co - pte mi gio - va

61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 |

col man - to d'asino, che mi do - no, col man - to d'asino,

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal recital. It consists of four systems of music, each with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef (C1) with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and describe the Nativity scene. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, cresc), and articulation marks (tr, accents). The page is numbered 236 in the top right corner.

67 68 69 70 71 291

che mi do - no. Fi - nisce il tur - bine, ne fo due passi, che fie - ra cr.

72 73 74 75

- ri - bi - le dian - ti a me fas - si già, già mi

76 77 78

toc - ca l'in - gor - da bocca,

79 80 81 82 83 84

già di di - fendermi spe - me non ho, spe - me non ho,

85 86 87 88 89 90

spe - me non ho, ma il fiu - to i - gno - bi - le del mio ve - sti - to

91 92 93 94 95

tol se al la bel - va si l'ap - pe - ti - lo, che dispres - zan - domi, che dispres -

96 97 98 99 100 101

- zandomi si rin - sel - vò, si rinsel -

102 *LEGGRO.* 103 104 105

vò. Così co - no - scere mi fe' la

ALLEGRO

106 107 108 109

scr - te, ch'onte, pe - ri - coli, ver - gogna e

110 111 112 113

marir col cuo - io d'a - sino fug - gir si

114 115 116 117 118 298

puo, ch'onte, pe - ri - coli, ver - gogna e morle

119 120 121 122 123

col cuo - jo d'a - sino fug - gir si puo', col cuo - jo d'a - si - no fug -

124 125 126 127

- gir si puo', col cuo - jo d'a - si - no fug - gir si.

128 129 130 131 132 (parie)

puo', fug - gir si puo', fug - gir si puo'.

133 134 135 136 137 138

The image shows a page of a musical score for a recital. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The measures are numbered 114 through 138. The lyrics are in Italian. The piano part includes dynamics such as 'f' (forte) and 'cresc' (crescendo). The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Anexo G. ANEXO H. Partitura Ach Ich Fühl's del compositor Wolfgang Amadeus Mozart para soprano.

Ach, ich fühl's 61

from
DIE ZAUBERFLÖTE Wolfgang Amadeus Mozart

Andante
PAMINA: 1 2

Ach, ich fühl's, es ist ver - schwun - den, e - wig

4 5 6 7

hin der Lie - be - Glück, e - wig hin der Lie - be Glück!

8 9 10

Nim - mer kommt ihr, - Won - ne - stun - den, mei - nem

11 12 13

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

62 14 15 16

Her - - - - zen - mehr - - - zu - rück.

17 18 19

Sieh, Ta - mi - no, die - se

mf

20 21 22

Trä - nen flie - nen, Trau - ter, dir al - lein, dir - - - al - lein. Fühlst du nicht der Lie - be

23 24 25 26

Seh - nen, der Lie - be Seh - nen, so - wird Ru - he, so wird Ruh in To - de -

27 28 29 63

sein. Fühlst du nicht der Lie-be Seh-nen, fühlst du— nicht der Lie-be

30 31 32 33

Sehen, so— wird Ru-he, so— wird. Ruh im-To-de-sein, so wird

34 35 36 37

Ruh— im To-de-sein, im To-de-sein, im To-de—

38 39 40 41

sein.

The image shows a page of a musical score for a recital. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The measures are numbered 27 through 41. The lyrics are in German. The piano part includes various dynamic markings such as 'cresc.', 'p', and 'f'. There is a large circular stamp in the bottom right corner, partially overlapping the piano part of the final system.

Anexo H. ANEXO I. Partitura Romance del compositor Claude Debussy para tenor.

85

ROMANCE

(Composed in 1880)

(Original Key)

PAUL BOURGET (1852 -)
Translated by Isabella G. Parker

ACHILLE CLAUDE DEBUSSY
(1862 -)

Moderato 1 2 3

VOICE

Soul of light-est breath, soft-ly
L'âme é - va - po - rée et souf-

PIANO

p

4 5 6

sail - ing, Soul so gen - tle, per - fume ex - hal - ing Of lil - y fair, —
fran - te, L'â - me dou - ce, l'âme o - do ran - te Des lis di - vins. —

— the pre - cious dower Of thy dear thought, a gar - den gay, -
— que j'ai cueil - lis Dans le jar - din de ta pen - sée,

7 8 9

mf dim.

86

10 11 12

p

Ah,whith-er is it borne a-way, This soul so di-vine of a
 Où donc les vents l'ont-ils chas-sée, Cette âme a-do-ra-ble des

13 14 15

meno mosso (tempo rubato)
pp

flower? Is it the per-fume that re-main-eth,
 lis? N'est-il plus un par-fum qui res-te

16 17 18

That heavh-ly sweet-ness yet re-tain-eth Of days when thou my heart didst
 De la su-a-vi-té cé-les-te Des jours où tu m'en-ve-lop-

19 20 21

hold, As in ce - les - tial in - fluence ly - ing,
 pais Du - ne va - peur sur - na - tu - rel - - le

22 23 24

Tempo I

Of ro - sy hope, of love un - dy - ing, Of su - preme de -
 Fai - te d'es - poir, d'amour fi - de - le, De bé - a - ti -

25 26 27 28

Ritenuato
 dim.

light, _____ peace un - told?
 tude _____ et de paix?

Anexo I. ANEXO J. Partitura Nuit D'étoiles del compositor Claude Debussy para soprano.

NUIT D'ÉTOILES

Op. 1. POUR TÉNOR.

Poésie de
TH. DE BANVILLE

Musique de
A. CL. DEBUSSY

1 2 3 4 5 6

CHANT *Allegro* *mf*

Nuit dé - toi - les, Sous tes

PIANO *Allegro*
una corda pp

7 8 9 10 11 12 13

voi - les, Sous ta bri - se et tes - par - fums, Tris - te ly -

14 15 16 17 18 19 20 *p*

- re Qui sou - pi - re, Je rêve aux a - mours dé - fants. Je

21 22 23 24 25 26 *Un peu animé*

rève aux a - mours dé - fants. La se - rei - ne mélan - co - li - e Vient é -

deschizel March 89

27 28 29 30 31

- clore au fond de mon cœur, Et j'en tends l'â - me de ma mi - e Tres - sail.

32 33 34 35 36

- lir dans le bois rê - veur.

37 38 39 40 41

p Rit. *A tempo* *A tempo*

Nuit dé - toi - les, Sous tes voi - les, Sous ta

42 43 44 45 46

bri - - se et tes par - fums, Tris - te ly - - -

47 48 49 50 51 52

- re Qui sou-pi - - re, Je rêve aux a-mours dé-funts.

53 54 55 56 57 Animé 58

Je rêve aux a-mours dé - - funts. Je re-vois à notre fon-

59 60 61 62 63

- tai-ne Tes re-gards bleus comme les cieux; Cet-te ro-se, c'est ton ha-

64 65 66 67 68

- lei - ne, Et ces é - toi - - les sont tes - yeux.

sempre cresc.

Cre - - scen - - do

69 70 71 72 73

Nuit dé - toi - les Sous tes

74 75 76 77 78

voi - les, Sous ta bri - - se et tes par - fums,

79 80 81 82 83

Tris - te ly - - re Qui sou - pi - - re, Je

84 85 86 87 88 89 90 91

Morendo jusqu'à la fin Ritenuito

rêve aux a - mours dé - funts. Je rêve aux a - mours dé - funts.

Rit e dim.

Anexo J. ANEXO K. Partitura A ti del compositor Jaime León para tenor.

A tí

J. A. Silva Jaime León

1 2 3 4 5 6 7

Valse muy lento

p Tú no lo sa-bes...

sempre pp

8 9 10 11 12

más yo he so - ña-do... en-tre mis suc-ños... co-lor dear-

13 14 15 16 17

mi-ño... ho-ras de di-cha... con tus a - mo-res...

Pno.

Pno.

2

A tí

18 19 20 21 22

be-sos ar - dien - tes que-dos sus - pi - ros

23 24 25 26 27 28 29 30

Cuan-do la tar-de ti - ñe de

31 32 33 34 35 36

o - ro e - sos es - pa - cios que jun - tos vi - mos

Pno.

Pno.

Pno.

D

A tí 3

38 39 40 41 42

37

Cuan-do mi al-ma — su vue-loem - pren-de — a las re - gio - nes —
Aun-que me ol-vi-des — aun-que me ol-vi-des — aun-que me ol-vi-des —

Pno.

43 44 45 46 47 48 49

D.S. al fine *Fine*

— de loin-fi - ni - to —
— Sue-ño con-ti-go —

Pno.

dim. el rit..... *ppp*

Anexo K. ANEXO L. Partitura Tres Dias Hace que nina Dormida en su lecho esta del compositor Antonio María Valencia para soprano.

a Sonia Verbitzky

Tres días hace que Nina
dormida en su lecho está... [273]
(Otto de Greiff)

1 2 3

Pausadamente C. 6-B 44

Mezzo-soprano

Tres dí-as ha-ce que

Piano

4

Ni - na dor-mi-da en su le-cho es-tá

5

¡No hay so-bre la tie-rra músic-as que la

6

7

pue-dan des - per - tar!

8 9 *mf*
Bajan ángeles del cie-lo le-ves arpas a pulsar, brotan flores de la

10 11 *pp*
tie rra pa-ra i-re per-fumar, y las ar - pas de los án-ge - les han de - ja - do de can -

12 13 *f*
tar, y las flores de la tie - rra mar - chi - tas to - das están, que no hay en el mundo

14 15 *dimin.*
na - da que la pue - da des - per - tar.

claro
cresc.

ff
subito

dimin.
pp
nitido

16 *mf* *3* 17

An - ge - les a - con - go - ja - dos, con las es - tre - llas llo - rad:

18 *pp* 19 *3*

tres dí - as ha - ce que Ni - na dor - mi - da en su le - choe - tá, yes en

20 *cresc.* *3* 21 *f* *3*

va - no que las ar - pas ce - les - tes ha - gais can - tar: que no hayen el mundo

22 *dimin.* 23 *pp* *dimin.*

na - da que la pue - da des - per - tar.

24 *pp* 25

Flore-citas de las cam - pos mi des-ven-tu - ra llo - rads

26 *pp* 27

tres dí - as ha - ce que Ni - na dor - mi - da en su le - ches - tá, y en

28 *(cuida la dicción)* 29

va - no es que vestis aroma y al aire a perfumar, m. i. que no hay en el mundo

30 *p* *dimin.* *poco rit.* 31 *enérgico*

na - da que la pue - da des - per - tar. ¡Pi - fa - nos,

dimin. *p* *enérgico*

2 *ped* tre corde

33 *acelerando* *ff* *intenso*
cím-balos, tím-pa-nos!, des-per-tad a mi Ni-

34 *acelerando y cresc.* *ff* *ritardando*
ne-ta pa-ra que no duerma más. *pp* Tres dí-as

35 *tranquilo* *pp* y tranquilo
ha-ce que Ni-na dor-mi-da en su le-cho está y no hay en el mundo

36 *pp* *2 Ped hasta el fin*
no-da que la pue-da des-per-tar.

37 *pp* *p. y ligeramente*
38 *pp*
39 *pp* *poco of* *Ped*
40 *pp*
41 *pp*
42 *pp*

Anexo L. ANEXO M. Partitura Final del compositor Octavio Gamboa Arr Alexander Paredes para tenor y soprano.

Final
Danza

Poema de Octavio Gamboa
Musicalización: Gustavo A. Pengifo
Verón: Alexander Paredes

1 *Andante* ♩ = 80 *solo ad lib.* 2 3 4

Piano *espress.* *mf*

5 6 7 8

Pno.

9 *a tempo* 10 11 12

S *mf* De vi-da, y muer-te, a - mor, to - dos es - ta - mos he - chos

T *mf* De vi-da, y muer-te, a - mo - o or to - dos es - ta - mos he - chos

Pno. *mf* C m7 A^bMaj7 G7

Vc. *mf*

13 14 15 16 17

S
a - si co-mo-la mú-si-ca de so-ni-do y si - len - cio de men-ti-ra y ver -

T
a - si co-mo-la mú-si-ca de so-ni-do y si - len - ci - o

Pno.
F m7 B^b7 B^b7(#5)/E E^bMaj9 E^b6

Vc.
13

18 19 20 21

S
dad _____ a - sí co-mo los sue - ños de lá - gri-ma y son -

T
de lá - gri-ma y son -

Pno.
18 D7 G7 A^bMaj7 A^bMaj7 B^b7

Vc.
18

22 23 24 25 26

S
ri - sa, de lá - gri - ma y son - ri - sa en o - le - a - je - e - ter - no.

T
ri - sa, de lá - gri - ma y son - ri - sa e - je - ter - no. De vi - da y muer - te, a - mor,

Pno.
E^bMaj7 E dim Fm7 B^b9 E^b6(add9) G7(b9) Cm7

Vc.

27 28 29 30 31

S
a - sí co - mo - la mú - si - ca de so - ni - do y si -

T
to - dos es - ta - mos he - chos a - sí co - mo - la mú - si - ca de so - ni - do si -

Pno.
A^bMaj7 G7 Fm7 B^b7 B^b7(♯5)/E

Vc.

32 33 34 35 36

S
len - cio de men-ti-ra,y ver - dad a-sí co-mo los sue - - -

T
le - en - cio de men-ti-ra,y ver - dad _____ a-sí co-mo los sue - ños

Pno.
E^bMaj9 E^b6 D7 G7 A^bMaj7

Vc.
32

37 38 39 40 41

S
ños de lá-gri-ma y - de-lá gri-ma,y son - ri - sa en o-le-a-je,e - ter - no. De luz y som-bras

T
de lá-gri-ma,y son - ri-sa, de lá - gri-ma,y son - ri - sa en o-le-a-je,e - ter - no.

Pno.
A^bMaj7 B^b7 E^bMaj7 E dim F m7 B^b9 E^b6 E^b6 G dim

Vc.
37

42 43 44 45 46

S
so - mos nos va - mos re - pi - tien - do so - mos di - as y no - ches e - fi - me - ros y e

T
so - mos di - as y no - ches e

10.
A^bm7 B^bm7(b5)/E^b7 A^bm7 Fm7(b5) B^b9(#5) E^bm9 E^bm9/D^b

/c.

47 48 49 50

S
ter - nos y co - mo el a - gua so - mos de la tie - rra y el cie - lo y co - mo el ai - re, a -

T
ter - nos y co - mo el a - gua so - - - mos y co - mo el ai - re, a -

10.
G^bMaj9 Cb6 E^b7(b9) A^bm7 F7(b5)

/c.

51 *meno mosso* ♩ = 70 52 53 54 55 1.

S mor y co-mo, el ai re a mo or u ni dos_ y dis per - sos.

T mo - - - or u ni dos_ y dis per - sos

io. *B^bsus4* *B^b7(#5)* *D^bsus2* *D^b6* *E^bm7*

/c. 1.

56 *Tempo I* 57 *2. rit.* 58

S De luz y som-bras per - - - sos

T per - - - sos

io. *E^bm11* *B^bdim* *E^b6(add9)*

/c. 2.

Anexo M. ANEXO N. Partitura Ave María del compositor Consuelo López - Gilberto C. para tenor y soprano.

Score

Ave Maria

Altagracia

Consuelo López
Beto T Canamejoy

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Soprano

Tenor

Violin

Viola

Cello

Contrabass

Classical Guitar

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

S

T

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

A - ve Ma ri a

©Beto T Canamejoy

Ave Maria

20 21 22 23 24 25 26 27 28

S *f* Se ñor es con ti go, Ben

T lle na e res de gra cia El Se ñor es con ti go Ben

Vln. *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Cl. Gtr. *p* *p*

29 30 31 32 33 34 35 36 37 38

S di ta tu A ve Ma ri a

T di ta tu A ve Ma ri a Ben di toel

Vln. *mf p* *pp*

Vla. *mf p* *pp*

Vc. *mf p* *pp*

Cb. *mf p* *pp*

Cl. Gtr. *mf* *pp*

39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 3

Ave Maria

S
T
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
Cl. Gtr.

pp
pp
pp
pp
pp

fu to de tu vien tre A ve A

49 50 51 52 53 54 55 56 57 58

S
T
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
Cl. Gtr.

p *pp* *p* *mf*
p *pp* *p*
p *pp* *p*
p *pp* *p*
mf

4 Ave Maria

59 60 61 62 63 64 65 66 67

S

T

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

59 *p* *mf* *p* *pp*

68 69 70 71 72 73 74 75 76 *pp*

S

Ma dre nues tra Rue ga por no so tros los pe ca

T

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

68 *p*

Ave Maria

5

77 78 79 80 81 82 83 84

S do res Rue ga Ma dre San ta. A ho

T

Vln. pizz. pizz. arco A ho
mf pizz. *mf* pizz. *pp* arco *mf* *pp*

Vla. *mf* pizz. *mf* pizz. *pp* *pp* *pp*

Vc. *mf* pizz. *mf* pizz. *pp* *pp* *pp*

Cb. *mf* pizz. *mf* pizz. *pp* *pp* *pp*

1. Gtr. *mf* *pp* *mf* *mf* *pp* *mf* *pp*

85 86 87 88 89 90 91 92

S ra Ven la ho ra de nues tra muer

T ra Ven la ho ra de nues tra muer

Vln. *mf*

Vla.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

1. Gtr. *mf*

Ave Maria

6
93 94 95 96 97 98 99 100

S
te A mén A ho

T
te A mén A ho

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

Vla.
p *pp*

Vc.
p *pp*

Cb.
p *pp*

Gtr.
p *pp*

101 102 103 104 105 106 107 108

S
mf Ven la ho ra de nues tra muert

T
mf Ven la ho ra de nues tra muert

Vln.
pp *mf* *f*

Vla.
pp *mf*

Vc.
pp *mf*

Cb.
pp *mf*

Gtr.
pp *mf*

Ave Maria 7

109 110 111 112 113 114 115

S. te A mén *f*

T. te A mén *ff*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cl. Gtr. *f*