

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO

*“ESENCIA DE MI CORAZON”*

GRACE CRIOLLO GUEVARA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2013

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO

*“ESENCIA DE MI CORAZON”*

Autor

GRACE CRIOLLO GUEVARA

Asesor

VIVIANA ARTEAGA

Maestra

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

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2013

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

Artículo 1º de acuerdo N° 324 de octubre 11 de 1966 emanado por el Honorable  
Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTAS DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

Asesor

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, 5 de Junio de 2013

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a Dios en primera instancia por haberme dado el don de la música, por ser la fuente de luz y energía que me ha ayudado a tener la fortaleza y dedicación a lo largo de mi vida y de mi carrera. Agradezco a mis padres quienes me han apoyado en mis decisiones y han estado siempre en los malos y buenos momentos de mi existencia, Gracias a ti padre por haberme transmitido todos tus conocimientos y experiencias musicales, por tener la paciencia, la exigencia y el amor de un verdadero maestro y sobre todo doy gracias por recibir la bendición de que hayas despertado en mí la sensibilidad y el amor por la música, gracias por seguir a mi lado, que la música sea siempre nuestra mejor amiga y la que nos una hoy, mañana y siempre; a mi madre por todo su amor, su dulzura, su comprensión y su dedicación, tu eres quién calma todas mis tormentas.

Agradezco a todas las personas que creyeron en mí, en mi talento y en la música; a mis profesores, que gracias a su empeño y exigencias lograron encaminar mis sueños, nos hemos visto unidos por ese lenguaje universal que llena de amor y color nuestras vidas, LA MUSICA.

Sinceros agradecimientos a la maestra Consuelo López quien ha estado apoyándome desde el inicio de mi carrera, gracias por transmitirme todos tus conocimientos, experiencias, por sensibilizarme frente al arte del canto y sobre todo... gracias por creer en mí, a la maestra Viviana Arteaga por enseñarme la disciplina, la dedicación y el respeto hacia el canto; Gracias al maestro Felipe Gil quienes me han apoyado incondicionalmente.

Dedico este recital a Dios...  
A mis padres, a mi abuela,  
A la vida... A la música...

## RESUMEN

Este trabajo contiene temas relacionados a la importancia de los aportes formativos musicales que se suscitan cuando se realiza un análisis musical de las obras vocales antes de abordar la melodía como solista, tales como la contextualización y la conexión con la interpretación musical; seguidamente se encontrará un acercamiento histórico de cada obra y un análisis minucioso de las obras a interpretar en el recital de canto, sintetizando los elementos musicales más destacados y las relaciones que se dan entre ellas, como son: La estructura, La armonía, La melodía, El Ritmo y Herramientas de composición.

Finalmente se encontrará una lista de anexos donde se encuentran las partituras de las obras a interpretar en el presente recital y su respectivo cifrado como apoyo teórico del análisis musical que se realizó:

- **EL MESIAS: Rejoice Greatly, O Daughter of Zion.** Georg Händel.
- **FRAUENLIEBE UND LEBEN.** Robert Schumann
  1. Seit ich gesehen
  2. Er, der herrlichste von allen
  3. Ich kann´s nicht fassen, nicht glaube
  4. Du ring an meinem finger
- **CINQ MÉLODIES POPULAIRES GRECQUES.** Maurice Ravel
  1. Chanson de la mariée
  2. Là-bas, vers l'église
  3. Quel galant m'est comparable
  4. Chanson des cueilleuses de lentisques
  5. Tout gai!
- **LA ROSA Y EL SAUCE.** Carlos Vicente Guastavino.
- **RIMA.** Jaime León.
- **LAS TRES DE LA MAÑANA.** Maruja Hinestroza.
- **DIDO Y ENEAS: When i am laid in earth.** Henry Purcell.
- **CARMEN: Près de remparts de Seville.** George Bizet.
- **EL NIÑO JUDIO: De España Vengo.** Pablo Luna.

## **ABSTRACT**

This paper contains topics related to the importance of the contributions that arise when performing a musical analysis of vocal works before tackling the solo melody, such as context and musical interpretation, then you will find an historical approach of each work and a thorough analysis of the works to be performed in concert singing, synthesizing the most important musical elements and relationships that exist between them, such as: the structure, harmony, melody, Rhythm and composition tools.

Finally, a list of annexes where the scores of the works to be performed and their respective theoretical support encryption and musical analysis was performed:

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCION	18
1. RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO	19
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	20
1.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA	20
1.2 FORMULACION DEL PROBLEMA	20
2. OBJETIVOS	21
2.1 OBJETIVO GENERAL	21
2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	21
3. JUSTIFICACION	22
4. MARCO DE REFERENCIA	23
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES	23
5.2 MARCO CONCEPTUAL	23
5.3 MARCO TEORICO	28
5.3.1 El canto lírico	28
5.3.2 Características Histórico – Musicales	29
5.3.2.1 Época Barroca	29
5.3.2.2 Época romántica	30

5.3.3	Conceptualización y comprensión musical	32
5.3.3.1	Labor Interpretativa	32
5.3.3.2	Tipos de Interpretación	33
5.3.3.2.1	Interpretación Primigenia	33
5.3.3.2.2	Interpretación Genuina	34
5.3.3.2.3	Interpretación Sublime	34
6.	DISEÑO METODOLÓGICO	36
6.1	TIPO DE INVESTIGACIÓN	36
6.2	ENFOQUE	36
6.3	INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN	36
6.4	INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	36
6.5	ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO	36
6.5.1	Rejoice Greatly, O Daughter of Zion. No. 18	36
6.5.2	Frauenliebe Und Leben	42
6.5.2.1	Seit ich gesehen	43
6.5.2.2	Er, der herrlichste von allen	46
6.5.2.3	Ich kann´s nich fassen, nicht glaube	49
6.5.2.4	Du ring an meinem finger	53
6.5.3	Cinq mélodies populaires grecque	56
6.5.3.1	Chanson de la mariée	56
6.5.3.2	Là-bas, vers l'église	59
6.5.3.3	Quel galant m'est comparable	61

6.5.3.4 Chanson des cueilleuses de lentisques	64
6.5.3.5 Tout gai!	66
6.5.4 La rosa y el sauce	67
6.5.5 Rima	70
6.5.6 Las tres de la mañana	76
6.5.7 When i am laid in earth	79
6.5.8 Près de remparts de Seville	83
6.5.9 De España Vengo	89
7. CONCLUSIONES	99
RECOMENDACIONES	
BIBLIOGRAFIA	
ANEXOS	

## LISTA DE FIGURAS

	<b>pág.</b>
Figura Nº1. AMPLIACIÓN DE LA PALABRA REJOICE. SECCIÓN A	38
Figura Nº2. DISEÑO INTERVALICO LINEAL. SECCIÓN A	38
Figura Nº 3. INTERLUDIO SECCION B	39
Figura Nº 4. FINALIZACIÓN INTERLUDIO SECCIÓN B	39
Figura Nº 5. FLUCTUACIÓN TONALIDAD. SECCION B	40
Figura Nº6. FINALIZACION DE LA SECCIÓN B	40
Figura Nº7. REPETICION DE LA PALABRA PEACE SECCION B	41
Figura Nº8. PEDAL DE DOMINANTE. SECCION B	41
Figura Nº9. FINALIZACIÓN DE LA SECCIÓN A'	42
Figura Nº10. CODETA	42
Figura Nº11. PRIMERA FRASE SECCION A	44
Figura Nº12. ANTECEDENTE-CONSECUENTE SECCION A	44
Figura Nº13 .TONICALIZACION. SECCION A	45
Figura Nº14. EXPANSION DE FINAL DE LA SECCION A	45
Figura Nº15. FINALIZACION CADENCIA AUTÉNTICA	46
Figura Nº16. DIGRESION y ELISION. SECCION a	46
Figura Nº17. FINALIZACION DE LA SECCION	46
Figura Nº18. MARCHA ARMONICA DESARROLLO	48
Figura Nº19. REPETICION DEL ESQUEMA	48
Figura Nº20. CADENA DE DOMINANTES.	49

Figura N°21. CODETA	49
Figura N°22. CADENCIA. SECCION A	50
Figura N°23. MODULACION A Eb. SECCION b	51
Figura N°24. FINALIZACIONDE LA SECCION B	51
Figura N°25. CODETA	52
Figura N°26. FIN CODETA	52
Figura N°27. FRASE 1. SECCION A	53
Figura N°28. FRASE 2. SECCION A	53
Figura N°29. TONALIZACION Y FIN DE LA SECCION b	54
Figura N°30. INTERDOMINANTES Y CAD. DECEPTIVAS. SECCION.B	55
Figura N°31. FINALIZACION CON SEMICADENCIA. SECCION B	55
Figura N°32. CODETA	56
Figura N°33. CELULA RITMICA. SECCION A	57
Figura N°34. ESPEJO MELODIA. SECCION A	57
Figura N°35. ARMONIA ALTERADA. SECCION A	58
Figura N°36. FINALIZACION SECCION A	59
Figura N°37. PEDAL SECCION A	59
Figura N°38. PRIMERA FRASE. SECCION A	60
Figura N°39. SEGUNDA FRASE. SECCION A	61
Figura N°40. CODETA	61
Figura N°41. INTERLUDIO. SECCION A	62
Figura N°42. SECCION A´	63
Figura N°43. MATERIAL DE 2 FRASE E INTERLUDIO. SECCION A´	63

Figura N°44. FINALIZACION DE SECCION A'	63
Figura N°45. POLIMETRIA. SECCION A	64
Figura N°46. ARPEGIOS DE TRESILLOS. SECCION A	65
Figura N°47. CODETA. SECCION A	65
Figura N°48. TOUT GAI!. Sección A	66
Figura N°49. INTRODUCCIÓN LA ROSA Y EL SAUCE	67
Figura N°50. MOTIVO a, b	68
Figura N°51. DOMINANTES SECUNDARIAS	69
Figura N°52. CODA	69
Figura N° 53. PRIMERA FRASE. SECCION A	70
Figura N° 54. SEGUNDA FRASE. RIMA	71
Figura N° 55. INTERLUDIO.AMPLIFICACION TONAL DE F#m	71
Figura N° 56. SECCIÓN A'. RIMA	72
Figura N°57. ELISIÓN. SECCIÓN B	73
Figura N°58. CADENCIA. SECCIÓN B	73
Figura N°59. PUENTE MODULATORIO. SECCIÓN B	74
Figura N°60. EXTENSION DE LA DOMINANTE, SECCIÓN B	74
Figura N°61. AMPLIACION DE LA CELULA RITMICA, SECCIÓN B	75
Figura N°62. CODETA, RIMA	75
Figura N°63. ALEGORIA CAMPANAZOS. LAS TRES DE LA MAÑANA.	76
Figura N°64. SECCIÓN A. LAS TRES DE LA MAÑANA	77
Figura N°65. FINAL SECCIÓN	77
Figura N°66. PREAMBULO, SECCIÓN B	78

Figura N°67. FINAL SEGUNDO MOTIVO. Sección B	78
Figura N°68. CODETA. LAS TRES DE LA MAÑANA	79
Figura N°69. RECITATIVO. WHEN I AM LAID IN EARTH	79
Figura N°70. PUENTE MODULANTE. WHEN I AM LAID IN EARTH	80
figura N°71. ARIA. INTRODUCCIÓN. WHEN I AM LAID IN EARTH	81
Figura N° 72. BAJO CONTINUO. WHEN I AM LAID IN EARTH	81
Figura N° 73. SECCION A'. WHEN I AM LAID IN EARTH	82
Figura N° 74. CODA. WHEN I AM LAID IN EARTH	82
Figura N°75. SECCION A. PRÉ DES REMPARTS DE SÉVILLE	84
Figura N°76. SECCION A. TERMINACIÓN FEMENINA	84
Figura N°77. SECCION A. INTERLUDIO	85
Figura N° 78. PEDAL DE TONICA. SECCION B	85
Figura N°79. C. AUTENTICA PERFECTA. SECCION B	86
Figura N°80. IMPLICACION MODO FRIGIO. SECCION B	86
Figura N° 81. FINALIZACION DEL PASAJE. SECCION B	87
Figura N°82. RESOLUCION DECEPTIVA. SECCION C	87
Figura N°83. CADENCIA FRIGIA. SECCION B	88
Figura N°84. CODETA. PRÉ DES REMPARTS DE SÉVILLE.	88
Figura N°85. INTRODUCCION. DE ESPAÑA VENGO	90
Figura N°86. ORNAMENTACIONES. DE ESPAÑA VENGO	92
Figura N° 87. SEGUNDA SEMIFRASE. DE ESPAÑA VENGO	92
Figura N°88. EXTENSION DE LA FRASE. DE ESPAÑA VENGO.	93
Figura N°89. REMINISCENCIA DEL TEMA PRINCIPAL.	93

Figura N°90. IRREGULARIDAD RÍTMICA. SECCION B	94
Figura N°91. FINAL DEL MOVIMIENTO. SECCION B	95
Figura N°92. BREVE TONALIZACIÓN. SECCION B	95
Figura N°93. AMPLIACION TONAL. SECCION B	96
Figura N°94. REITERACION TEMA. SECCION B	96
Figura N°95. CODETA. DE ESPAÑA VENGO	97
Figura N°96. REMEMBRANZA DEL TEMA.	98

## ANEXOS

ANEXO A. Partitura: El Mesias: Rejoice Greatly, O Daughter of Zion.  
Georg Friedrich Händel. .Aria de Oratorio.

ANEXO B. Partitura: Frauenliebe und Leben:  
1. Seit ich gesehen  
2. Er, der herrlichste von allen  
3. Ich kann's nicht fassen, nicht glaube  
4. Du ring an meinem finger  
Robert Schumann. Canción Alemana

ANEXO C. Partitura: Cinq mélodies populaires grecques:  
1. Chanson de la mariée  
2. Là-bas, vers l'église  
3. Quel gallant m'est comparable  
4. Chanson des cueilleuses de lentisques  
5. Tout gai!  
Maurice Ravel. Canción Francesa

ANEXO D. Partitura: La rosa y el sauce. Carlos Vicente Guastavino.  
Canción Latinoamericana.

ANEXO E. Partitura: Rima. Jaime León. Canción Latinoamericana.

ANEXO F. Partitura: Las tres de la mañana. Maruja Hinestroza.  
Canción Latinoamericana.

ANEXO G. Partitura: DIDO Y ENEAS: When I am laid in earth. Henry Purcell.  
Aria de Ópera.

ANEXO H. Partitura: CARMEN: Près de remparts de Seville. George Bizet.  
Aria de Ópera.

ANEXO I. Partitura: EL NIÑO JUDIO: De España Vengo. Pablo Luna.  
Aria de Zarzuela.

## INTRODUCCION

Actualmente la enseñanza del canto se ha enfocado al dominio de la técnica vocal: Una prueba de esto es la gran cantidad de libros y escritos que se han dado sobre el tema y la enseñanza que se imparte en algunas clases de canto. Es verdad que estos estudios han hecho grandes aportes a la educación en este campo y han ayudado al desarrollo y mejoramiento de los conceptos técnicos del canto, sin embargo no se debe dejar de lado la importancia que representa el que un estudiante estructure y globalice todos los acontecimientos musicales que pueden influir en la interpretación verdaderamente artística de una obra vocal; Así como el arquitecto debe tener en sus conceptos lo que desea exteriorizar y construir antes de hacer sus maquetas, así mismo el cantante debe contextualizarse, comprender y saber lo que desea expresar antes de cantar, y la manera de apropiarse de una interpretación es basándose en los aportes que brinda el realizar un estudio de la estructura, la armonía, la melodía, el ritmo, entendimiento de las herramientas compositivas usadas por el compositor y el conocimiento de la historia que rodea los discursos musicales, aunque la imaginación es una herramienta valiosa en el canto es importante ligarlo a un conocimiento global.

En este proceso de investigación se ha logrado estructurar y globalizar la información teórica musical de las obras del recital de canto, gracias a los conocimientos ya adquiridos, a la práctica y a la experiencia, generando conciencia de que cada partitura vocal tiene una historia, un argumento en cada nota, en cada frase, en cada texto, en cada melodía las cuales se hallan en íntima vinculación junto a la necesidad de ser interiorizados, valorados y expresados a través de su interpretación, donde la música recobra vida en un nuevo contexto desde la verdad de un sentir, desde la esencia del corazón.

1. RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO.  
**“ESENCIA DE MI CORAZON”**

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA

El problema hace énfasis en no reconocer la importancia de hacer un estudio de la forma musical, la actividad armónica, melódica y rítmica de las partituras vocales dentro del proceso formativo del cantante cuando va interpretar determinada obra. A través del tiempo el aprendizaje del canto en la Universidad de Nariño se ha enfocado a que el estudiante asimile la técnica y visualice la partitura vocal desde un plano melódico más no armónico, dicho aprendizaje de la melodía principal junto a los textos que la acompañan se hace a través de la repetición, memorización o imitación, los cuales para el estudiante solo representa uno de los parámetros que se debe tener en cuenta al momento de buscar y hacer la interpretación de determinada obra, puesto que debajo de esa idea se tejen otras, que logran expresar diversos discursos musicales y que al momento de unificarlos ayudará a que el estudiante tenga conocimiento, conciencia y entendimiento de toda la conversación musical que se da en dicha obra.

Es necesario dejar un registro con el análisis musical del repertorio, el cual ayudará a los estudiantes de licenciatura en música con énfasis en canto como una herramienta de investigación de las obras a interpretar en el recital.

### 2.2 FORMULACION DEL PROBLEMA

¿Qué aportes formativos musicales se generan en el cantante a partir del estudio de la forma – estructura musical, la actividad armónica, melódica, rítmica y técnicas compositivas de las obras a interpretar en el presente recital de canto?

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1 OBJETIVO GENERAL

Identificar los aportes formativos musicales que se suscitan a partir del estudio de la forma – estructura, actividad armónica, melódica, rítmica y técnicas compositivas de las obras a interpretar en el presente recital de Canto.

#### 3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Realizar un estudio de la forma – estructura musical, la actividad armónica, melódica, rítmica y herramientas compositivas de las obras a interpretar en el presente recital de Canto.
- Reconocer el estudio de la forma – estructura musical, la actividad armónica, melódica, rítmica y herramientas compositivas de las obras como una herramienta educativa para la formación musical de un cantante de música académica.
- Reconocer la importancia de una comprensión y contextualización musical para la interpretación del presente recital de canto.
- Reconocer este tipo de estudio como una herramienta metodológica para la labor del docente de canto.
- Realizar un estudio individual de las obras a interpretar en el presente recital de canto.
- Realizar un estudio y ensamble con el pianista acompañante para la presentación del recital de canto.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

La música académica vocal se puede observar desde distintos puntos de vista al momento de interpretarla, puesto que en el transcurso del tiempo ha venido evolucionando bajo unos conceptos previamente establecidos que la enmarcan en épocas de la historia de la música, dándole un carácter, un estilo y una identidad propia en su discurso musical.

Es posible ejecutar obras vocales donde el estudiante de canto se ha dedicado sólo a memorizar la línea melódica y buscar las posibilidades técnicas que se requieren para alcanzar los sonidos, sin embargo, cabe hacer las preguntas: ¿Conocen el discurso musical de la obra a interpretar?, Cuál es la armonía de la obra?, Cuál es la conversación musical que se presenta debajo de mi línea vocal?, Porqué el compositor utiliza ciertas herramientas musicales?, Comprendo la forma - estructura musical de la obra que deseo interpretar?, Qué relación existe entre la armonía y la línea melódica?, Qué es lo que desea expresar musicalmente el compositor en su obra?, Qué aportes interpretativos puedo hacer después de comprender la esencia de la obra?, éstas son algunas de las interrogantes que el estudiante debe hacerse antes de abordar el estudio de una obra vocal, interrogantes que contribuirán a que el estudiante de canto logre tomar conciencia que bajo el deseo de la interpretación musical de determinada obra debe existir un ser que busca su propia verdad frente a la variedad de interpretaciones que se pueden dar sobre la misma, conservando y respetando los lineamientos contextuales de la obra.

Por ésta razón es necesario e importante que el estudiante adquiera suficientes recursos para lograr contextualizarse, comprenderla esencia de la obra vocal y hacer una apreciación personal de lo que va a interpretar, objetivo que puede cumplir haciendo un planteamiento holístico de todos los factores que influyen sobre la obra, reconociendo los aportes formativos que obtendrá al abordar una partitura vocal desde un punto de vista histórico, armónico, melódico, rítmico y compositivo.

Cabe anotar que para realizar un estudio de este tipo el estudiante debe colocar en práctica todos los conocimientos adquiridos durante el proceso de su formación profesional. La información teórica que se recolecta después de hacer este estudio ayudará al estudiante en la práctica, acompañándose armónica y melódicamente en el estudio individual de las obras, por ende la práctica de este proceso también fortalecerá al estudiante a comprender el aporte que brinda a su labor como licenciado de música con énfasis en canto, asumiéndolo como una herramienta metodológica aplicable a sus clases magistrales.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Recital interpretativo de Canto, "SAXOFÓN: EXPRESIÓN, SUTILEZA, FUERZA Y VIRTUOSISMO", Herman Fernando Carvajal Martínez, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2009

Recital interpretativo de Canto, "INTERPRETACION VOCAL DE LOS PERIODOS BARROCO Y ROMANTICO", Giovanny Armando Robles Zuñiga, San Juan de Pasto, 2008

### 5.2 MARCO CONCEPTUAL

- Aria

El recitativo fue otro de los medios musicales barrocos junto al bajo continuo, que obedece a leyes del discurso verbal, el cual constituye parte esencial del estilo representativo destinado a expresar musicalmente una acción. Tiende a igualar el caudal de la palabra declamada y es por tanto un vehículo ideal para la información que este transmite. Este aporta expresión y vida a las formas del barroco y a las más antiguas.

Es una composición musical o instrumental monódica que puede constituir un todo completo o pertenecer a otra composición profana o religiosa dividida en varias partes. Contiene cierto número de frases enlazadas con cierta regularidad y simetría, y representa, además, unidad de concepto y generalmente de tonalidad. Su origen se halla en el repertorio de los cantores de laúd, desarrollado en el siglo XVI paralelamente al del canto polifónico, bajo el doble influjo de los poetas y de los virtuosos, buscando en ella, los primeros la manera de poner de relieve los méritos de su versificación, y los segundos la de brillar individualmente por sus facultades interpretativas.

- Chanson

Es un término francés, que en español se refiere a cualquier canción con letra en francés y, más específicamente, a piezas vocales de tema amoroso, y también a las de crítica social y política, en particular las pertenecientes al estilo de los cabarets. En este contexto se llama *chansonnier* al intérprete de canciones de carácter humorístico o satírico. En un modo más especializado, *chanson* es una pieza musical polifónica de la Baja Edad Media y Renacimiento. Las *chansons* antiguas tendieron a presentar una forma fija como balada, rondó o *virelay*, aunque posteriormente muchos compositores usaron la poesía popular en variedad de formas musicales.

- Lied

Es la perfecta unión entre texto y música. Canción lírica renacentista breve para voz solista y acompañamiento (generalmente de piano) propia de Alemania, Austria y otros países de lengua alemana, cuya letra es un poema al que se ha puesto música: compositores como Beethoven, Mozart, Schubert y Wolf han compuesto *lieder* basados en genios de la poesía, como Goethe y Heine.

En la historia de la música clásica europea, el término se refiere a una composición, típica de los países germánicos y escrita para un cantante con acompañamiento de piano. Este tipo de composición, que surgió en la época clásica (1760-1820), floreció durante el Romanticismo y evolucionó durante el siglo XX. Es característico la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana.

- Oratorio

Es una forma de la música clásica europea, que consta comúnmente de coros, arias y recitativos y es interpretado por solistas, coro y orquesta. Comúnmente, el oratorio tiene una trama derivada de la religión cristiana, aunque desde el siglo XIX también se han escrito oratorios de contenido no religioso. La trama de un oratorio consiste habitualmente en partes que describen las acciones de la trama y partes que comentan lo ocurrido. El término deriva del latín "*oratorium*" y significa "casa de oración". Eso indica que los comienzos de la forma se encuentran en contemplaciones religiosas, pero no litúrgicas. A diferencia del castellano, en otros idiomas hay términos diferentes para el oratorio musical y el oratorio como casa de oración. Esta se denomina en inglés "*oratory*", en francés "*oratoire*", mientras que la forma musical se denomina "oratorio" en ambos idiomas.

La fastuosa manifestación de la polifonía ejecutada sólo por grandes coros, cuyo mantenimiento era únicamente posible a los príncipes o a las altas jerarquías eclesiásticas durante el Renacimiento, impuso la necesidad de una reforma. La comunidad de fieles no se incorporó nunca a tales manifestaciones. Además, la polifonía romana, embriagada por la perfección de sus realizaciones, marginaba la genuina religiosidad del texto y se encaminaba hacia concepciones cada vez más barrocas. La crítica provocada por el carácter incomprensible de las palabras era universal. Estas circunstancias determinaron la aparición, en la propia Roma, de nuevas formas artísticas. En el año 1534, San Felipe Neri, inicia su admirable labor de apostolado popular, que en la creación musical, junto con el factor artístico, le acerca al sentir del pueblo. En este clima se produce el cambio de la lauda al oratorio.

Por una especie de maduración de las formas líricas, con su evidente tendencia hacia el drama, pareció natural que las estrofas homófonas de la antigua lauda se distribuyeran en partes con el cual nace una especie de diálogo en cuya narración puede intervenir también un coro. Poco a poco, y contando con la colaboración del poeta siciliano Francesco Balducci, se elaboró una forma especial de espectáculo sacro, que no tiene escena ni acción y que es en parte narrado y en parte una especie de “representación auditiva” de un hecho bíblico, con finalidad moral y edificante, para solistas, coro y acompañamiento instrumental. En suma, una ópera de concierto, de espíritu íntimamente religioso.

- Forma musical

En música, forma musical en su sentido genérico designa tanto una estructura musical como una tradición de escritura que permite situar la obra musical en la historia de la evolución de la creación musical. Añadidas a un título de una obra, las diferentes formas musicales como sinfonía, concierto, preludio, fantasía, etc. designan entonces, tanto una estructura que se ha construido a lo largo del tiempo, como un género musical particular, una composición musical que ha evolucionado durante siglos: ópera, danza, etc. En ambos casos, el concepto de forma alude a la pertenencia a una categoría de obra que posee uno o varios *criterios* más o menos estrictos propios de una estructura, número de movimientos, estructura general, proporciones, etc., que a lo largo de la historia se han convertido en prototipos, lo que no ha impedido que hayan seguido evolucionando y olvidando a veces los moldes del principio, ya que los compositores trabajan, además de los temas, el ritmo, la melodía y la armonía.

- Estructura Musical

En música, se emplea la estructura musical (arquitectura musical) como sinónimo de forma musical, es decir, la organización de las ideas musicales. La forma musical se compone de ritmo, melodía y armonía. Es el conjunto y orden de las notas musicales que le dan un formato al sonido empleado.

- Melodía

Una melodía es una sucesión de sonidos que es percibida como una sola entidad. Se desenvuelve en una secuencia lineal y tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular.

En su sentido más literal, una melodía es una combinación de alturas y ritmo, mientras que en sentido más figurado, el término en ocasiones se ha ampliado para incluir las sucesiones de otros elementos musicales como el timbre. Se puede considerar que la melodía es el primer plano respecto del acompañamiento de fondo. Pero una línea melódica o una voz no tiene necesariamente que ser una melodía en primer plano.

- Armonía

El término armonía (arcaicamente, y también aceptado armonía) tiene muchos significados, musicales y extra musicales, relacionados de alguna manera entre sí. En general, armonía es el equilibrio de las proporciones entre las distintas partes de un todo, y su resultado siempre connota belleza. En música, la armonía es la disciplina que estudia la percepción del sonido en forma «vertical» o «simultánea» en forma de acordes y la relación que se establece con los de su entorno próximo.

Como otras disciplinas humanas, el estudio de la armonía presenta dos versiones: el estudio descriptivo (es decir: las observaciones de la práctica musical) y el estudio prescriptivo (es decir: la transformación de esta práctica musical en un conjunto de normas de supuesta validez universal).

El estudio de la armonía sólo se justifica en relación con la música occidental ya que la Occidental es la única cultura que posee una música «polifónica», es decir, una música en la que se suele ejecutar distintas notas musicales en forma simultánea y coordinada. De modo que, a pesar de que el estudio de la armonía pueda tener alguna base científica, las normas o las descripciones de la armonía tienen un alcance relativo, condicionado culturalmente. También ocurre en los aspectos del ritmo y la música.

En la música occidental, la armonía es la subdisciplina que estudia el encadenamiento de diversas notas superpuestas; es decir: la organización de los acordes. Se llama «acorde» a la combinación de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente (o que son percibidas como simultáneas, aunque sean sucesivas, como en un arpeggio). Cuando la combinación es solo de dos notas, se llama «bicordio». Esto también puede ser considerado un acorde.

El estudio de la armonía se refiere generalmente al estudio de las progresiones armónicas y de los principios estructurales que las gobiernan.

La armonía se refiere al aspecto «vertical» (simultáneo en el tiempo) de la música, que se distingue del aspecto horizontal (la melodía, que es la sucesión de notas en el tiempo). La idea de vertical y horizontal es una metáfora explicativa, relacionada a la disposición de las notas musicales en una partitura: verticalmente se escriben las notas que se interpretan a la vez, y horizontalmente las que se interpretan en forma sucesiva.

- Ritmo

Puede definirse generalmente como un «movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o bien de condiciones opuestas o diferentes. Es decir, un flujo de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión.

Se trata de un rasgo básico de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza. En música la mayoría de las definiciones tradicionales aluden al ritmo como fuerza dinámica y organizativa de la música. La naturaleza del ritmo es primordialmente subjetiva. La idea de regularidad define el ritmo, pero no es la única pues una de las primeras definiciones de ritmo en la historia de la música está relacionada con su raíz griega (*rheos*, fluir), marcando así una relación directa con el movimiento. En efecto, podemos encontrar múltiples definiciones que aúnan movimiento, orden y periodicidad en relación al ritmo musical.

Asimismo, el significado general de ritmo como repetición o patrón regular en el tiempo puede aplicarse a una amplia variedad de fenómenos cíclicos que tienen una periodicidad o frecuencia que puede ir desde microsegundos a millones de años.

### 5.3 MARCO TEORICO

5.3.1 El Canto Lirico. La música es tan antigua como el hombre mismo, cuando el hombre primitivo quiso exteriorizar sus emociones, lo hizo valiéndose del instrumento musical más perfecto: LA VOZ HUMANA.

Mediante el canto se dio a conocer sus emociones, sus afectos, sus sentimientos, así nació el canto, primera manifestación musical del hombre de todos los tiempos. “Sin lugar a dudas, el canto es la forma más personal a la hora de interpretar la música.”<sup>1</sup>, puesto que proviene del propio cuerpo y de su íntima conexión con sus experiencias y el mundo externo.

El canto es una actitud artística, pero, a diferencia de la música en general o la interpretación instrumental, el ejercicio del canto requiere el empleo de una buena parte del cuerpo humano.

Teóricamente canto es la emisión, con los órganos de la voz, de una serie modulada de sonidos. Según el diccionario de Brenet, el canto es el empleo musical de la voz; y según Reimann, es la palabra tornada música por la exageración de las diversas inflexiones de la voz.

Para J. Joubet el canto es el tono natural de la imaginación, y según, Levis, el canto es a la palabra lo que la pintura es al dibujo.

El canto es la luz de la palabra, de Vendrell (1955). Es decir, cantar un texto sin palabras no es cantar.

“El lenguaje es algo inherente a todas las criaturas, tesis ésta confirmada continuamente por nuevos descubrimientos. Es cierto que en los sonidos emitidos por los animales por ejemplo, no puede establecerse una conexión pura con la música. Pero el canto del pájaro en sus múltiples significados de comunicación constituye ya una unión de sonido y lenguaje, que tuvo gran influencia en la búsqueda del lenguaje musical”<sup>2</sup>

Canto lírico es el conjunto de técnicas vocales utilizadas para cantar el repertorio de la música docta. El término deriva de la lira, un instrumento de cuerda

---

<sup>1</sup> KEITH SPENCE. MUSICA VIVA. Círculo de Lectores., 54 p

<sup>2</sup>DIETRICH FISCHER - DIESKAU Hablan los sonidos, suenan las palabras. Turner música, pag.405.

punteada primitivo, con forma de ábaco que servía para acompañar al cantante en concursos en la antigua Grecia; como el arpa, la lira se tocaba con las dos manos.

El canto lírico se distingue del canto popular por la tesitura y la extensión vocal del cantante. La tesitura de una voz se define por el buen timbre, el volumen considerable, un vibrato igualado, la posibilidad de un mezza di voce y la posibilidad de agilidad y coloratura. La extensión vocal es intervalo entre el sonido más grave y el más agudo alcanzables. En los cantantes líricos la extensión suele ser de dos octavas o más, aunque en los tenores puede ser de poco menos de dos octavas.

### 5.3.2 Características Histórico – Musicales

5.3.2.1 Época barroca. La época barroca se encuentra entre los años 1600 a 1750, delimitada entre dos acontecimientos que marcaron la época, como fue la publicación de la primera ópera y finalizando con la muerte de Johann Sebastian Bach. Esta época se caracterizó por un estilo musical europeo y la aparición de la tonalidad y del bajo continuo.

La música barroca a menudo tenía una textura homofónica, donde la parte superior desarrollaba la melodía sobre una base de bajos con importantes intervenciones armónicas. La polaridad que resultó del triple y del bajo llevó desde la transición entre los siglos XVI y XVII al uso habitual del bajo continuo: una línea de bajo instrumental sobre la que se improvisaban en acordes los tonos intermedios. Durante esta época se crearon formas musicales como la sonata, el concierto y la ópera. Entre la música vocal se destacó la ópera, el oratorio, la cantata y el motete.

Entre las características más importantes de ésta época tenemos:

- Excesos decorativos, recargando con floreos y adornos tanto la música como a la letra.
- Busca probar el poder sin límites de la música.
- Nuevo concepto de la música que se convierte en servidora de la palabra, empezando la lucha contra la polifonía, de la que se cree que dificulta la comprensión del texto cantado.
- Culminación del individualismo con el surgimiento del Concertista, o sea el “solista” que atraía la atención del público.

- Iniciación de la armonía propiamente dicha, cuyo fundamento se halla en el “bajo continuo”.
- El abandono de la polifonía (juego de melodías) de la Edad Media y del Renacimiento.
- Aparición de la música instrumental con el perfeccionamiento del ORGANO, CLAVE y VIOLIN.
- Creación del estilo dramático-musical con las primeras óperas y otras formas musicales.

5.3.2.2 Época romántica. Esta época de la historia se da aproximadamente entre los años 1.820 y la primera década del siglo XX. Éste romanticismo musical está relacionado con el romanticismo, movimiento cultural y político originado en Alemania y en el Reino Unido.

En la época del Renacimiento se da una unificación entre poesía y música, estableciendo reglas que se fueron dando y que tampoco estaban apoyadas en una música antigua, “En pocas palabras, a partir de ahora las condiciones de la lírica musical serán las siguientes: en primer lugar, el poeta escribía los versos. A continuación llegaba el compositor, leía el poema y se inspiraba en él para la música. El poema en sí mismo podía prescindir del intérprete pero la música necesitaba de él para descifrar el texto musical y reencontrar una poesía transformada, exaltada, transfigurada, y quizá también deformada, que se integraba en la sustancia musical.”<sup>3</sup>

La música de ésta época desea expresar una actividad superior del espíritu humano, donde la realidad tenía más importancia y la cual era expresada a través de la emoción, el sentimiento y la intuición.

Se presentan grandes exigencias para el compositor. Este deberá encontrar de nuevo el elemento primitivo del que nacieron los versos, adaptarse a las medidas largas o breves de las sílabas, con objeto de declamar con el acento prosódico correcto, respetar las subdivisiones lógicas del discurso, colocar el acento enfático de acuerdo al sentimiento y, a pesar de todo ello, conservar las peculiaridades de

---

<sup>3</sup>DIETRICH FISCHER – DIESKAU Hablan los sonidos, suenan las palabras (historia e interpretación del canto). Turner música, pag.15

su arte específico de músico y mantener su independencia, a despecho de la escasez de palabras en el género musical.

Aunque sería poco práctico enumerar una lista completa de las técnicas, hay elementos específicos del período Romántico que sobresalen:

- El artista se convirtió en el centro de la atención durante este período. Virtuosos, como Paganini, Liszt y Rubinstein Anton, y un toque dramático se convirtió en un elemento importante en la interpretación musical.
- El piano volvió para darle al público un perfil a la ejecución del músico, una convención iniciada por el pianista y compositor Dussek de la República Checa. Este nuevo énfasis en el músico como artista e intérprete fue exclusivo de la época.
- El cromatismo y las armonías extendidas comenzaron a ser importantes en las obras de los compositores románticos, sobre todo a partir de Chopin y Wagner.
- Las melodías eran más largas que en la época romántica y se convirtieron mucho más emocionales y dramáticas.
- Las combinaciones instrumentales creando nuevos timbres y colores de la orquesta fueron desarrolladas e implementadas por compositores como Berlioz.
- Las melodías y ritmos populares que no se alineaban perfectamente con las demás fueron experimentadas y utilizadas en las composiciones del período romántico.

El término música romántica, que podría confundirse con la música del romanticismo, se entiende como toda música suave o con una atmósfera ensoñadora, sin embargo hay excepciones. Ese término podría relacionarse con la palabra romántico que se estableció durante el romanticismo, pero no toda la música del romanticismo cumple con estas características. Del mismo modo, no toda la música romántica se puede relacionar con el período romántico, cuando se habla de romanticismo, por dar un ejemplo, no se hace más que dar una idea más o menos cercana sobre la actitud estética de un hombre o de una época. La música, como todas las artes, es una expresión de la cultura, y por ello se encuentra sometida a las mismas leyes que rigen los demás fenómenos culturales.

### 5.3.3 Conceptualización y Comprensión musical

5.3.3.1 La labor interpretativa. “La interpretación es el fuego, la vida y el espíritu de la música. Para ello el cantante debe poseer un gran fondo de poesía, de ensueño y de espiritualidad. Un cantante sin alma, aunque tenga la voz de oro y una técnica impecable, nunca alcanzará a ser un gran artista. Siempre le faltará ese algo que conmueve y provoca el entusiasmo, esa sutil mezcla de ideal, de cultura y de encanto que constituye al artista.”<sup>4</sup>, y aunque son elementos que se deben tener en cuenta al momento de hacer una determinada interpretación es importante resaltar que se debe asumir una actitud investigativa y de reflexión al momento de abordar una obra y buscar la interpretación de la misma, elementos que incitarán al intérprete a buscar su propia verdad dentro de un determinado contexto musical.

Memorizar una línea melódica, ya sea por la repetición o la imitación de la misma y poner a disposición la imaginación para tratar de interpretar es muy válido, pero hasta dónde puede llegar la ética de un profesional en la música, siendo consciente que al momento de cantar, su objetivo no debe ser el de ejecutar sino interpretar, y cómo interpretar si desconoce el discurso musical que se teje debajo de su línea como solista, acaso cuando emprendes la lectura de un libro, sólo piensas en descifrar los signos y símbolos que se presentan, pues mi respuesta sería: NO!!, obviamente la intención real al momento de leer es darle una interpretación a cada frase, a cada párrafo, a cada capítulo para poder llegar a interpretar un todo; es entrar en un mundo desconocido, donde la unión de textos, ideas, pensamientos en unificación con los conocimientos previos del lector, lo sumergen a buscar y comprender lo que está sucediendo en dicha lectura, relación muy acertada que se da con la música entre la partitura y el intérprete, tal relación que la comparte el cantante lírico cubano Ramón Calzadilla: “Toda lograda partitura ofrece un conjunto de objetivas propuestas al intelecto interpretativo. Corresponde a éste detectar lo que existe detrás de cada elemento y estructura con independencia de un lenguaje y aparato conceptual determinado.”<sup>5</sup>

La interpretación es el fin y la culminación de todo el trabajo vocal y el estudio musical que amerita la obra a fin de poder contextualizarse para poder recrear las obras en un nuevo contexto de la época musical y transmitir lo que el compositor deseaba en su momento, identificarse con los textos y las metáforas emergentes con sus respectivas descargas de emoción, plasmando todos estos elementos musicales en una gran pintura sonora.

---

<sup>4</sup>Dr. PERELLÓ, M. Cabelle, GUITART Enrique, Canto – Dicción., Pág. 147

<sup>5</sup>CALZADILLA Nuñez Ramón. El Canto y sus secretos. Cooperativa Edi. Mag, 1998. Pag.19

### 5.3.4.2 Tipos de Interpretación

5.3.4.2.1 Interpretación Primigenia. Se entiende como el comienzo o el mejor origen que motiva al intérprete a involucrarse en un proceso de investigación de los factores que intervienen en la interpretación de una obra musical.

Sobre la interpretación musical se ha llevado a cabo una gran cantidad de estudios, se ha encontrado en muchos de ellos coincidencias que motivan a crear varios puntos de análisis para estudios como son: fidelidad de las ideas del compositor, la importancia y responsabilidad del intérprete.

Con respecto a la fidelidad a las ideas del compositor muchos de ellos han sido sumamente exigentes en lo que se refiere a la fidelidad del intérprete, respecto a sus propias intenciones musicales, también con lo que tiene que ver con el contenido verdadero y de la importancia de que el intérprete se identifique con las ideas del autor de la obra.

Cuando se ha memorizado y se puede cantarla con facilidad, es el momento de interpretar, el significado de una obra reside fundamentalmente en su contenido y significado emocional. En esta fase una técnica vocal bien desarrollada, una buena dicción y una actitud entusiasta le ayudarán decididamente a emplear su voz para expresar totalmente todo lo que siente y todo lo que quiere enfatizar. Una formación cultural extensa y una constante observación de la vida en general también le serán de gran ayuda. ¿Es importante la vida personal en lo que concierne a cantar o interpretar?, a ésta pregunta Alexander Kipnis responde: actuar es infundir tu individualidad con el personaje que canta o interpreta, transformando los dos en uno. Es un error que un actor debe olvidar su propia individualidad para transformarse completamente en el personaje, porque esto sería imposible. Uno tiene su propia voz, cuerpo y sentimientos así que no podría olvidar todas estas cosas. Cuando canta, un cincuenta por ciento del personaje puede ser legítimamente suyo; el porcentaje puede aumentar en algunos cantantes o actores altamente individualista.”<sup>6</sup>

De la importancia y responsabilidad del intérprete es preciso recordar que muchos de ellos pueden llegar a tocar la obra, pero pocos llegarán a interpretarla.

La responsabilidad del intérprete radica, entre otras cosas, en que debe integrar el rigor con la personalidad, sin que ninguno de los dos se resista, logrando así un equilibrio entre uno y otro. Un intérprete debe dar su visión personal de la obra que va a compartir con el oyente, teniendo en cuenta no solo lo escrito en la partitura

---

<sup>6</sup>CHUN-TAO CHENG. Stephen, Tao de la Voz, Pag. 134-135

sino también todo aquello que tenga que ver con ella, como el contexto en que fue escrita, su relación con otras artes o disciplinas, las motivaciones del compositor a la hora de crearla siempre partiendo de una sola técnica.

5.3.5.2.2 Interpretación Genuina. Esa autenticidad que el intérprete demuestra a la hora de ejecutar una obra musical, le da esa particularidad única que despierta la admiración de los oyentes y complementa ese instante en su interpretación.

Aunque los criterios de interpretación suelen variar según la personalidad del intérprete, existen una serie de principios comunes, lo que hace que el intérprete actual disponga, por lo general de una gran cantidad de datos y elementos para que la interpretación no sea fruto de la improvisación o el desconocimiento sino que, esté basada en una serie de criterios dentro de los cuales se pueda tomar una decisión con conocimiento.

El instante cuando se conecta el mundo interior del artista con la obra y con ese mundo exterior que lo escucha y lo observa, permite tener claridad sobre esos recursos musicales y expresivos que el cantante desea proyectar. Se crea así un territorio mágico donde los sonidos se condensan en un mundo infinito de expresividad que inspira y se produce, de esta manera, una traducción creativa de la intención que el autor desea reflejar en su obra.

La música como manifestación superior del espíritu humano constituye, por sus características, una vía de acceso a lo transpersonal, es decir, a ese ámbito de la súper conciencia en el que se produce una transformación y sublimación de energías instintivas pasiones y sentimientos que pueden tomar distintas modalidades dentro del campo artístico propiamente dicho.”<sup>7</sup>

5.3.5.2.3 Interpretación Sublime. Es el carácter que se atribuye a una interpretación excepcional, aquel encuentro del artista con lo poético, con lo sutil, ese instante de encuentro con el espíritu y el alma, que son transmitidos por el intérprete, que recibe la energía que desprende el público, desde el instante cuando sale al escenario y que al unirla con la suya, facilitan que el músico convierta, las dificultades, en frases extraordinarias y sus destrezas en líneas musicales para poder acercarse a formas distintas de interpretación, venciendo la dificultad de las obras, en su interpretación y logrando una interiorización mental de la misma.

---

<sup>7</sup>CORDOBA de Parodi Mirta, Música y Terapia, Ed Índigo, pag.21

El compositor busca la exploración de los recursos musicales, es por esto que pone su atención en lo expresivo, nuevas asociaciones tímbricas, el estudio exhaustivo de los recursos específicos de los instrumentos, experimentando con dinámicas, intensidades, colores, registros, articulaciones que demuestran lo capaz de que en este caso el instrumento vocal y que al reunir, todas estas ideas crean dificultades a los intérpretes, para afrontar obras de gran calidad técnica y expresividad.

La indagación con los propios sentimientos permiten que el cantante transmita algo en el oyente, pero una de las principales barreras contra el reconocimiento y aceptación de los sentimientos son los prejuicios mentales que se tiene hacia ellos: el amor es bueno, la ira es mala, el dolor es negativo, el placer es positivo, el miedo es terrible, la excitación es maravillosa. Los sentimientos son nuestros maestros, como son de nuestra naturaleza invisible y amorfa, dicen muchas cosas de nosotros mismos, y el canto se refugia de una manera u otra en ellos para lograr manifestarse ante una audiencia.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>CRANDALL Jqanne, Musicoterapia, Ed. Neo Person, Pag. 74-75.

## 6. DISEÑO METODOLOGICO

### 6.1 TIPO DE INVESTIGACION

La presente investigación se enmarca dentro del paradigma Cualitativo puesto que pretende indagar en una realidad, descubriendo conceptos y teorías después de haber realizado una observación de los resultados.

Su proceso de investigación es participativa ya que se basa en la experiencia educativa que ayuda a determinar las necesidades de un grupo; incrementando los niveles de conciencia del grupo involucrado acerca de su propia realidad.

### 6.2 ENFOQUE

La investigación se enmarca dentro del paradigma Histórico Hermenéutico

### 6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE LA INFORMACION

- Recolección de Partituras
- Análisis armónico, melódico y ritmo de las obras
- Experiencias musicales personales
- Observaciones
- Referencias de Audio

### 6.5 ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO

**6.5.1 Rejoice greatly, o daughter of zion.** EL MESIAS, un oratorio que se destaca por su magnificencia sonora y la cual forma parte de la obra más conocida del compositor alemán George Friedrich Händel. Fue escrita en Londres en el año de 1741, ubicándola en la última etapa de la época barroca; en 1742 se estrenó en Dublín.

Sus textos religiosos fueron escritos por Charles Jennens formado por fragmentos de versículos de la biblia del antiguo testamento, los cuales hablan del nacimiento de Jesús y de toda su vida. Jennens presentó la obra como si fuera una ópera y la dividió en tres actos:

1. El adviento y la Navidad (Se anuncia la venida de cristo).
2. La pasión, la Resurrección y la Ascensión finalizando con el “Hallelujah”.



FIGURA N° 1. AMPLIACION DE LA PALABRA REJOICE. Sección A

Fuente: Partitura del Aria N° 18. Oratorio EL MESIAS

La segunda frase se da en el compás No. 16 hasta el No. 23 donde la palabra Rejoice es ampliada y enfatizada con las coloraturas; su armonía presenta un diseño intervalico lineal con una progresión de 4tas, herramienta típica del contrapunto, véase *fig. No. 2*

FIGURA N° 2. DISEÑO INTERVALICO LINEAL. Sección A

Fuente: Partitura del Aria N° 18. Oratorio EL MESIAS

## SECCION b

Esta sección es antecedida por un interludio para modular al V de la tonalidad axial (F), la nueva estrofa es armonizada en la tonalidad de la dominante. En el compás No. 32 se da una cadencia auténtica imperfecta, véase *fig. No.3*; la sección finaliza con un interludio que se da desde el compás No. 37 hasta el primer tiempo del compás No. 44 con una cadencia Auténtica perfecta, véase *fig. No.4*

FIGURA Nº 3. INTERLUDIO. SECCION b

32  
hold, thy king com-eth un - to thee,  
mf

IV ii6 V2 vi<sup>♯</sup><sub>3</sub> ii7 V7 I  
Bb Gm C Dm7 Gm7 C7 F  
C. Auténtica imperfecta

Fuente: Partitura del Aria Nº18. Oratorio EL MESIAS

FIGURA No. 4. FINALIZACION INTERLUDIO. SECCION b

43  
Meno mosso  
He is - the  
p

I VII<sup>o</sup><sub>6</sub> I IV V I  
F E° F Bb C F  
C. Auténtica perfecta

Fuente: Partitura del Aria Nº18. Oratorio EL MESIAS

## SECCION B

En esta sección encontramos un contraste tonal más marcado, con un cambio rítmico, tonal y melódico. Su textura es preponderantemente contrapuntístico.

La tonalidad de la sección fluctúa entre Gm, con una tonalización a Cm a través de su interdominante (G7) y su cadencial, véase *fig. No.5*; pasa a F, y finaliza en su relativa (Dm), con una cadencia auténtica perfecta, a través de su cadencial, véase *fig. No.6*. A nivel de la actividad rítmica encontramos un contraste con respecto a la sección anterior, con el implemento de valores largos.

FIGURA Nº 5. FLUCTUACION TONALIDAD. SECCION B

49  
and he shall speak peace un-to the hea - - then, he shall speak

Gm I G7 V<sub>2</sub>/IV Cm: IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> Cm IV Cm K<sub>4</sub><sup>6</sup> G V Cm i  
C. Auténtica perfecta

Fuente: Partitura del Aria Nº18. Oratorio EL MESIAS

FIGURA No.6 FINALIZACION DE LA SECCION. SECCION B

63  
peace un-to the hea - - - then.

*pp* *a tempo* *f*

i<sub>6</sub> Dm ii<sup>o</sup><sub>6</sub> E<sup>o</sup> K<sub>4</sub><sup>6</sup> Dm V<sub>7</sub> A<sub>7</sub> I Dm  
C. auténtica perfecta

Fuente: Partitura del Aria Nº18. Oratorio EL MESIAS

La voz de la soprano lleva una línea melódica sin fiorituras que en unión al acompañamiento expresan una tranquilidad musical en sus notas largas, observamos que en el compás No. 51,52, 53, 60, 61, 62 se da una repetición de la palabra “PEACE”, la cual se acentúa por estar en los primeros tiempos de los compases con la representación de blancas y una redonda con ligadura al final, enfatizándola musicalmente tal como el texto lo amerita, pues el discurso principal de ésta sección en su narración es “LA PAZ”, véase Fig. No.7. En el compás No. 55 encontramos un pedal de dominante generando la tensión intermedia de ésta sección, véase fig. No.8.

FIGURA No.7 REPETICION DE LA PALABRA PEACE. SECCION B

The image displays four systems of musical notation for Figure 7. The first system (measures 51-52) shows a vocal line with the lyrics 'peace, he shall speak' and 'peace, peace,'. The piano accompaniment features a bass line with a red circle around a note in measure 51. The second system (measures 60-61) shows the word 'peace,' repeated. Red circles highlight notes in the piano accompaniment in both systems.

Fuente: Partitura del Aria N°18. Oratorio EL MESIAS

FIGURA N°8 PEDAL DE DOMINANTE. SECCION B

The image shows a single system of musical notation for Figure 8, measures 55-57. The vocal line contains the lyrics 'then, he is the right - eous'. The piano accompaniment features a bass line with a red circle around a note in measure 55. Below the piano part, there are labels: 'A' under measure 55, 'Dm: V' under measure 56, and 'A' under measure 57. The text 'PEDAL DE DOMINANTE' is centered below the piano part.

Fuente: Partitura del Aria N°18. Oratorio EL MESIAS

### SECCION A'

En ésta sección se da una reminiscencia del tema de la primera frase a partir del compás No. 67. Encontramos variaciones en sus ornamentaciones, en el compás No. 100 finaliza la sección con una cadencia auténtica perfecta, véase *fig. No. 9*

FIGURA Nº 9. FINALIZACION DE LA SECCION. SECCION A'

ad lib.  
King com-eth un - to thee.

colla voce

F Bb F Bb  
V<sub>6</sub> I V I  
C. Auténtica perfecta

Fuente: Partitura del Aria Nº18. Oratorio EL MESIAS

## CODETA

La codeta hace una remembranza de la introducción durante estos últimos ocho compases finalizando en una cadencia auténtica perfecta, véase *fig.No. 10*

FIGURA Nº 10. CODETA

Bb F<sub>7</sub> Bb Eb F Bb  
I V<sub>3/4</sub> I<sub>6</sub> IV V I  
C. Auténtica perfecta

Fuente: Partitura del Aria Nº18. Oratorio EL MESIAS

**6.5.2 Frauenliebe Und Leben.** El lied AMOR Y VIDA DE UNA MUJER está conformado por ocho poemas, por lo tanto, ocho canciones para voz femenina con acompañamiento de piano.

1. "Seit ich ihn gesehen" ("Desde que lo ví")
2. "Er, der Herrlichste von allen" ("El, el más noble de todos")
3. "Ich kann's nicht fassen, nicht glauben" ("No puedo creerlo")
4. "Du Ring an meinem Finger" ("Tú, anillo en mi mano")

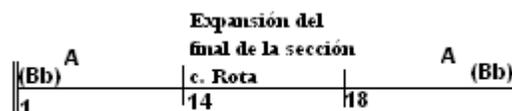
5. "Helft mir, ihr Schwestern" ("Ayúdenmehermanas")
6. "Süßer Freund, du blackest mich ver wundert an" ("Tumirada, dulce amigo")
7. "An meinem Herzen, an meiner Brust" ("En mi corazón, en mi pecho")
8. "Nun hast du mir den ersten Schmerzgetan" ("Ahora me has causado el primer dolor")

En este lied la música de ROBERT SCHUMANN le da vida a los poemas de Adelvert von Chamisso, quien los escribió en 1830 y relata la historia de amor de una mujer por su esposo desde que lo conoce hasta su muerte con un texto que se da en forma de poesía, la cual pertenece a un género lírico.

“En un estudio más reciente, Lawrence Kramer, figura clave en el desarrollo de la musicología, argumenta y sostiene que "Un poema nunca es realmente asimilado en una composición, sino que se incorpora, y que conserva su propia vida, su propio cuerpo, en el cuerpo de la "música."<sup>9</sup>, y aunque son dos mundos de expresión artística diferentes, Shumann los unifica de tal forma que logra transportarnos a las sensaciones y emociones de quién relata el texto.

6.5.2.1 Seit ich ihn gesehen. Está estructurada en forma de LIED ESTROFICO con dos secciones: A y la repetición de A, en la cual el compositor buscaba darle un estilo popular.

- **ESTRUCTURA**



### SECCION A

En A encontramos dos frases, la primera frase va desde el compás No. 2 hasta el No. 7, véase *fig. No. 11*, y la segunda en anacrusa del compás No. 7 hasta el No. 15, véase *fig. No. 12*

---

<sup>9</sup>Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century LIED. Kofi Agawu. Pag. 35

FIGURA N° 11. PRIMERA FRASE. SECCION A

1 Frase

Larghetto.

Antecedente 1. Consecuente

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub'ich blind zu sein;

Fuente: Partitura del Lied Frauenliebe Und Leben

FIGURA N° 12. ANTECEDENTE-CONSECUENTE. SECCION A

2 Frase

Antecedente Consecuente

7

Wie im wa - der Traa,me schwebt sein Bild mir vor, tauchtans tief - steu Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por.

Fuente: Partitura del Lied Frauenliebe Und Leben

El contrapunto de 4 especie y los pasajes homofónicos son las técnicas de composición escogidas por Shumann para la elaboración de ésta canción; está elaborada en un compás de  $\frac{3}{4}$  en un movimiento lento, inicia en la tonalidad de Bb con incursiones momentáneas a la tonalidad de Cm. En el compás No. 4 encontramos un color tonal diferente a través de una tonicalización de Cm a manera de una digresión, véase *fig. No. 13*

FIGURA Nº 13. TONICALIZACION. SECCION A

**Larghetto.** **Antecedente** **consecuente**

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub'ich blind zu sein; wo ich

Bb: I IV V7 I vi VII<sup>o</sup>7 ii iv/ii V7/ii ii  
Cm Fm G7 Cm

Fuente: Partitura del Lied Frauenliebe Und Leben

La introducción del piano con una progresión I - IV -V<sup>7</sup>- I ayuda a complementarse con el texto “Seit ich ihn” dando la sensación de que el piano termina he inicia la narración de un pasado. En el compás No. 2 hay un antecedente en la melodía y su consecuente en el compás No.3 que será la parte más tensa de la canción separados por con acorde de VI<sup>o</sup>, este hilo conductor se dará en toda la canción. Las células rítmicas de la introducción se conservarán en toda la pieza, véase *fig. No. 13*

En el compás No. 14 se da una expansión del final de la sección a través de una cadencia rota con una progresión doble de un acorde cadencial, ésta progresión invita al oyente a volver a escuchar la introducción, véase *fig. No. 14*.

FIGURA Nº 14. EXPANSION DEL FINAL DE LA SECCION. SECCION A

14

hel.ter nur em - por. Sonst

pp pp

16/4 V7 VI 16/4 V I IV V I

Bb

C. Rota C. Auténtica

Expansión del final de la sección

Fuente: Partitura del Lied Frauenliebe Und Leben

La repetición de A inicia en el compás No. 18 en Bb retomando su material temático y finalizando la canción con una cadencia auténtica, véase *fig. No. 15*

FIGURA N° 15. FINALIZACION. CADENCIA AUTÉNTICA

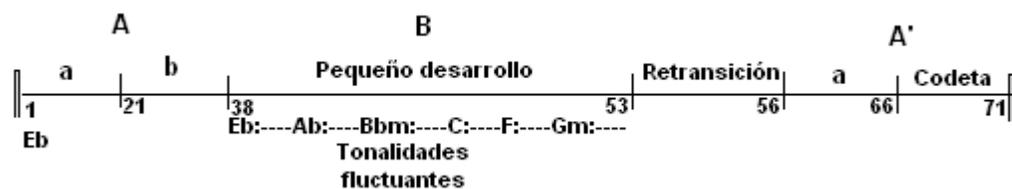


Fuente: Partitura del Lied Frauenliebe Und Leben

6.5.2.2 **Er, der Herrlichste von allen.** Es la segunda canción del ciclo de Shumann, donde una mujer admira a un hombre, dejándola extasiada con todas sus cualidades, ésta pieza marca en el ciclo la idealización; tiene un carácter enérgico el cual se da como una contraposición a la primera canción.

Esta canción está estructurada en forma de LIED TERNARIO, con la utilización de dos secciones, una retransición, un retorno y una prolongación final a manera de codeta. Está elaborada en un compás de 4/4 y se da como técnica compositiva una textura homofónica e intervalos moderados.

• **ESTRUCTURA**



**SECCION A**

Esta sección contiene dos sub secciones (a-b). La tonalidad de Eb permanece estable hasta el compás No. 25, punto en el que se da una tonalización a Gm, retomando Eb a través de un cadencial y una elisión, véase *fig. No.16*, en el compás No. 38 finaliza la sección con un acorde cadencial y una cadencia auténtica perfecta (IV- I<sup>6/4</sup>-V-I), véase *fig. No.17*

FIGURA Nº 16. DIGRESION Y ELISION. SECCION A

Fuente: Partitura del Lied Frauenliebe Und Leben

FIGURA Nº 17. FINALIZACION DE LA SECCION A

Fuente: Partitura del Lied Frauenliebe Und Leben

## DESARROLLO

Esta sección se caracteriza por tener modulaciones pasajeras dando una inestabilidad tonal. Retoma células rítmicas del motivo a y b. En el compás No. 41 se da inicio a una marcha armónica por cuartas que va de Bbm hasta B<sup>07</sup> el cual termina con una semicadencia sobre el V de F (C), véase *fig. No.18*; se repite el esquema desde el compás No. 49-53 finalizando con una semicadencia sobre el V de D (A), véase *fig. No.19*. En el compás No. 38-41 hay un pedal de tónica (E) y en el compás No. 47 hay un pedal de dominante (C).

FIGURA Nº 18. MARCHA ARMONICA. DESARROLLO

41

glü - cken dei - te Wahl, und ich will die Ho - he seg - nen vie - le tau - - send Mal. Will ich

$A^{\circ}7$  (Bbm Ebm7) Ab7 Db G°7 Cm Fm B°7) F: v  
 $vii^{\circ}$  / ii (ii) i  
 Marcha armónica Semicadencia

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

FIGURA Nº 19. REPETICION DEL ESQUEMA

49

se - lig, se - lig bin ich dann; soll - te mir das Herz auch bre - chen, brich, o Herz, was liegt - da - ran?

$F^{\# \circ}7$  (Gm) Cm7 F7 Bb E°7 Am Dm7 G#°7 E7)  $\frac{9^{\circ} \text{ca.}}{(V) A / D}$   
 $vii^{\circ}$  / ii (ii) I  
 Marcha armónica Semicadencia

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

En el compás No. 54 se da una cadena de dominantes, la cadena resuelve a través de la dominante al I grado de la tonalidad en una suspensión de la tónica, véase fig. No.20

FIGURA Nº 20. CADENA DE DOMINANTES.

54

raa? Er, das Weselichste von Al len, wie sie mil - de wie... so gut Holle

(A7)V7/D (D7)V7/G (G7)V7/C (C7)V7/F (F7)V7/V V Bb7 V7 Eb: I

CADENA DE DOMINANTES

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

## CODETA

Esta sección inicia en el compás No. 66 y finaliza con una cadencia auténtica perfecta que se da a través de un acorde de Sexta Alemana generando más tensión, un cadencial, V, un primer grado con retardo y un I, véase *fig. No.21*

FIGURA Nº 21. CODETA

66

gut!

ritard. -

Cadencia auténtica perfecta

V/IV IV V/IV IV (Ab) IV<sub>3</sub><sup>6+</sup> I<sub>3</sub><sup>6</sup> (Eb) V (Bb7) I I (Eb)

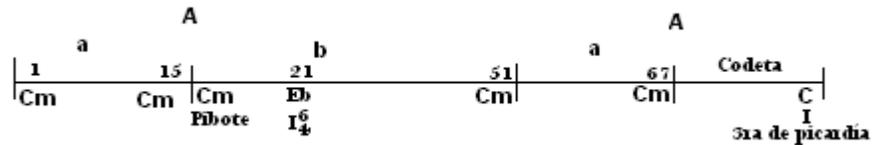
Sexta Alemana

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

6.5.2.3 **Ich kann´s nicht fassen, nicht glauben.** En ésta canción la mujer expresa la alegría de haber sido elegida entre tantas por este hombre para el matrimonio, y la música lo demuestra de esta manera en sus tensiones, cambios de tiempo y los

stacatos del piano. La canción está escrita en 3/8, con una textura homofónica y una nueva herramienta que es el uso de las Sextas exóticas (sextas francesas).

- Estructura



### SECCION A

Inicia en antecompás con un movimiento rápido y en la tonalidad de Cm como relativa de Eb. Se da un retardo en el compás No. 14, para finalizar la sección con una cadencia auténtica perfecta (Cm), véase *fig. No. 22*

FIGURA Nº 22. CADENCIA. SECCION A

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

### Célula rítmica

## SECCION b

En el compás No. 16 Se da un retardo del tiempo para bajar el estado de éxtasis, dándose una modulación a Eb a través de un acorde pivote (cm), una Sexta Francesa, V<sup>7</sup> y un cadencial de Eb para finalizar con una cadencia imperfecta sobre la nueva tonalidad, ésta cadencia armónica no coincide con el final de la frase del texto generando más tensión musical, véase fig. No.23

FIGURA Nº 23. MODULACION A Eb. SECCION b

15 *Etwas langsamer.* *ritard.*

glückt? Mir war's, er ha-be ge-spro-chen: Ich bin auf e-wig dein, mir war's, ich

*ritard.*

Cm Cm (vi) II<sup>6+</sup><sub>3</sub> V(Bb) V<sup>3</sup><sub>#</sub> I<sup>6</sup><sub>4</sub>(Eb) V V<sup>7</sup> I(Eb)

(I) Pivote Sexta Francesa C. auténtica imperfecta

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

En el compás No. 46 se da una semicadencia sobre el V<sub>2</sub> (Bb<sup>7</sup>) de Eb. Para retomar material temático de (a) con algunas variaciones, preparando el fin de la sección con una progresión armónica de una cadencia auténtica imperfecta, vi, V, Sexta alemana y I (Cm); en el compás No. 52 retoma A (a) para finalizar ésta sección, véase fig. No. 24

FIGURA Nº 24. FINALIZACION DE LA SECCION B

46 *Adagio.* *a tempo* *p*

Ich mich schlürfen in Thränen un-end-licher Lust. Ich

*ritard.* *a tempo*

V<sup>3</sup> I(Eb) vi V<sup>7</sup> IV<sup>6+</sup><sub>3</sub> I(Cm)

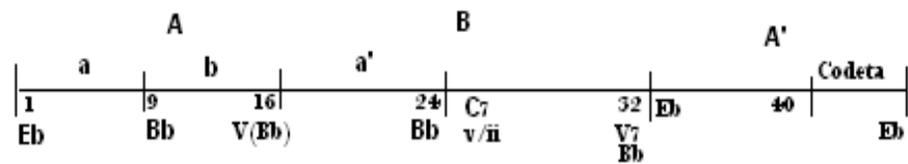
C. Auténtica imperfecta Sexta Alemana

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben



6.5.2.4 **Du Ring Ing an Meinem Finger.** Esta pieza inicia con una melodía muy romántica en un tranquilo fluir de la armonía, se refleja toda la alegría e inquietud de la novia por la unión con su amado, describiendo el anillo como la unión de ese compromiso. Toda la impaciencia y nerviosismo de la novia se ve reflejado en el acompañamiento arpegiado en corcheas. Este lied estrófico está elaborado en un compás de 4/4 tiene una estructura de forma binaria con una textura homofónica, los intervalos de la melodía se mueven mayormente por grados conjuntos.

• **ESTRUCTURA**



**SECCION A**

Ésta sección inicia en anacrusa con Eb, en un matiz piano dándonos la sensación de romanticismo e intimidad, está formado por dos frases; en la primera frase nos encontramos con una cadencia deceptiva de Gm en el compás No. 3, finalizando en No. 4 en la tonalidad de Eb, véase *fig. No.27*, y la segunda frase va del compás No. 5 con anacrusa hasta el No. 8 donde encontramos una cambio parcial a Bb a través del acorde pivote de Cm, ésta sección finaliza con una cadencia auténtica perfecta, véase *fig. No.28*

FIGURA Nº 27. FRASE 1. SECCION A

**Frase No. 1**

Score for the first phrase of "Du Ring an meinem Finger". The melody is in Eb major, 4/4 time. The lyrics are: "Du Ring an mei - nem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge - lein,". The harmonic analysis below the score is as follows:

Chords: Eb: I, VI<sub>6</sub>, IV<sub>6</sub>, I, VI, A<sup>0</sup>, ii<sup>4</sup>/<sub>3</sub>, iii<sup>6</sup>/<sub>3</sub>, Gm, D<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, Eb: ii<sub>6</sub>, bVII<sub>2</sub>.

Cadencia Deceptiva: Gm

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

FIGURA Nº 28. FRASE 2. SECCION A

5 Frase No.2

ich dri - cke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lip - pen, an das Her - ze mein. Ich

Eb: V<sub>7</sub> I VI<sub>6</sub> IV<sub>6</sub><sup>6</sup>/<sub>4</sub> Bb: Cm ii I<sub>6</sub><sup>6</sup>/<sub>4</sub> V I

← vi F#bote → C. Auténtica perfecta

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

### SECCION b

Esta sección inicia en Bb, en el compás No. 9 con anacrusa, se da una tonalización a Eb a través de una interdominante (F<sup>7</sup>) del V (Bb<sup>7</sup>), finalizando la sección en una semicadencia sobre el V (Bb), véase Fig. No.29

FIGURA Nº 29. TONALIZACION Y FIN DE LA SECCION b

8

Ich lat' ihn aus - ge - trau - net, der Kind - leit fried - lich schön - en Frau, ich find ab - in - net per - le - ren in v - er - traun - et, kein Raub.

(Bb) I IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/<sub>V</sub> V<sub>7</sub> Eb: V I<sub>6</sub> bVII I<sub>6</sub> IV

tonalización

Semicadencia

Eb Fm A<sup>0</sup> Bb  
I<sub>6</sub><sup>6</sup>/<sub>4</sub> ii VII<sup>0</sup>/<sub>V</sub>

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

En el compás No.17 se da una reexposición de (a) con anacrusa hasta el compás No. 23

## SECCION B

En esta sección el compositor usa como herramientas armónicas las interdominantes y las cadencias deceptivas, generando mayor tensión a la interpretación junto a la intención musical de ir cada vez más rápido (acelerando), al mismo tiempo la armonía se vuelve mucho más compacta con el uso de las corcheas en bloque, véase fig. No.30. Finaliza con una semicadencia en el V<sup>7</sup> de Eb para retomar en anacrusa en el compás No. 32 con la reexposición de A, véase fig. No.31

FIGURA N° 30. INTERDOMINANTES Y CAD. DECEPTIVAS. SECCION B

25 Nach und nach rascher. *ritard.*

leb vill ilau lie. ser, ilu le. . . len, ilu aa. . . ge. bi. ru gat. In sel. berud ze. band fin. des sellet aich, und

Eb: C<sup>7</sup> Fm D<sup>7</sup> Gm Eb<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Eb A<sup>7</sup>m D

V/ii ii V/iii iii V/IV V<sup>2</sup>/ii V<sup>2</sup>/V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I6 IV V/iii

Cadenca deceptiva

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

FIGURA N° 31. FINALIZACION CON SEMICADENCIA. SECCION B

31 *ritard.*

fin. den verklärt mich in sei. nem Glanz. Du

*ritard.*

Gm Ab Gm D<sup>7</sup> Eb Fm Bb<sup>7</sup>

iii Iib iii vii<sup>7</sup> I ii V<sup>7</sup>

Napol. Semicadencia

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

## CODETA

Esta sección se da en el compás No. 41 con una reiteración de la subdominante de Eb, finalizando en una cadencia auténtica perfecta femenina, véase fig. No.32

FIGURA N° 32. CODETA

41

Her - ze mein!

Eb: Eb7 Ab Eb7 Ab A° Bb A°7 I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> V I

V<sub>7</sub>/<sub>IV</sub> IV V VII°/<sub>V</sub> C. Auténtica perfecta femenina

Fuente: Partitura Lied Frauenliebe Und Leben

**6.5.3 CINQ MÉLODIES POPULAIRES GRECQUES.** Esta obra fue compuesta por Maurice Ravel entre los años 1904-1906; las cinco canciones están basadas en la melodía tradicional de la música popular griega, donde se reflejan elementos étnicos como son los modos griegos. Sus textos originales griegos fueron traducidos al francés por Michel Dimitri Calvocoressi.

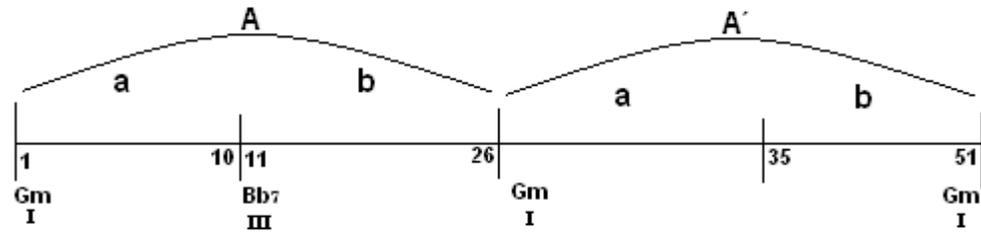
1. Chanson de la mariée.
2. La – bas, vers l'église
3. Quel galant m'est comparable.
4. Chanson des cueilleuses de lentisques.
5. Toutgai!

### 6.5.3.1 Chanson de la mariée.

## SECCION A

“Canción de la Novia” es una canción con un ritmo moderado y su centro tonal es sol menor, su forma es simple.

- ESTRUCTURA



Su célula rítmica está conformada por un tresillo de semicorchea con un pedal en octavas y un ostinato los cuales se mantendrán durante toda la canción, véase *fig. No. 33*; Su diseño arpegiado le da una textura más liviana con un acompañamiento activo y permanente, simulando el despertar de la novia.

FIGURA Nº 33. CELULA RITMICA. SECCION A

The musical score is for 'Cinq Mélodies Populaires Grecques' and is marked 'Modéré'. It features a 'CHANT' part and a 'PIANO' accompaniment. The piano part includes a 'très doux' marking and a 'p' dynamic. A red circle highlights the 'Célula Rítmica' (rhythmic cell) in the piano part, which consists of a triplet of eighth notes with a bass pedal. Another red circle highlights the 'PEDAL DE TONICA EN OCTAVAS' (octave tonic pedal) in the piano part. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The tonal center is identified as Gm I.

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

**El primer motivo (a)** se encuentra a partir del compás No. 3 hasta el compás No.10, donde se da una repetición del motivo el cual se ve reforzado y diluido en el acompañamiento, véase *fig. No.34*

FIGURA Nº 34. ESPEJO MELODIA. SECCION A

3 1er motivo (a)

Ré - le - ré - lo - per - ni -

Gm I Gm I Cm iv Eb VI Cm iv Gm I

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

**El segundo motivo (b)** se da a partir del compás No. 11 hasta el compás No. 26, donde la melodía es repetida con unas pequeñas variaciones; el refuerzo de la melodía está insinuada en algunas partes del acompañamiento, este efecto hace parte de uno de los elementos del contraste en este motivo, el segundo elemento es la densidad y el uso de notas alteradas que forman un cromatismo en su armonía. Los bloques de acordes hacen que la armonía sea ligeramente más densa que la anterior, véase *fig. No. 35*

FIGURA Nº 35. ARMONIA ALTERADA. SECCION A

11 2da motivo (b)

Ouvre au tra - sin tes ni - les,

Bb Armonia alterada Cm Bb Cb9 Armonia alterada Cm Gm

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

En el compás No. 27 se retoma material temático de (A'), finalizando en el compás 51 con una cadencia perfecta sobre Gm, véase fig. No.36

FIGURA Nº 36. FINALIZACION SECCION A

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins at measure 50 with the word "és!". The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, also in one flat and common time. It features a Gm chord at the beginning and ends with a perfect cadence (Cadenza perfecta) on Gm. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

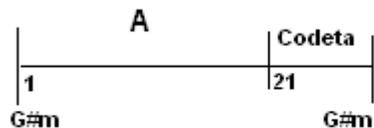
Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

### 6.5.3.2 Là – bas, vers l'église.

#### SECCION A

HACIA ALLÁ, A LA IGLESIA es una canción en un movimiento Andante y su armonía es más sobria. Su centro tonal es G#m y se encuentra en un modo frigio. En esta canción el ostinato también forma parte de la técnica compositiva de Ravel. Su forma es simple.

- ESTRUCTURA



Su célula rítmica está formada por dos corcheas y una ligadura que se dan en forma de pregunta, donde la voz del medio responde con un acorde arpegiado.

La canción hace uso de una polimetría entre un compás binario y un ternario (2/4, 3/4), en el primeros compases encontramos un pedal sobre G#, el cual se repetirá en el compás No. 8 hasta el final de la canción en una octava abajo, véase *fig. No.37*. La primera frase la encontramos con una anacrusa a partir del compás No. 4 hasta el compás No. 8 y la segunda frase se da con una anacrusa hasta el compás No. 12, véase *fig. No.38 y 39*. En el compás No. 12 se da una reexposición de (A).

FIGURA N° 37. PEDAL SECCION A

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

FIGURA N° 38. PRIMERA FRASE. SECCION A

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

FIGURA Nº 39. SEGUNDA FRASE. SECCION A

8 2da Frase

Té - glise, ó Vir - ge sin - te, Té - glise A - gio Cos - taan - ti

G#m Amaj7 G#m

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

### CODETA

En el compás No.21 se observa una armonía en una disposición más cerrada, logrando un efecto de incremento en la densidad por virtud del pedal en el bajo; ésta sección finaliza en una cadencia imperfecta sobre G#m, véase fig. No. 40

FIGURA Nº 40. CODETA

21

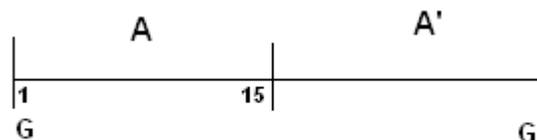
*mp*

G#m Amaj7 G#m Amaj7 G#m  
Cadencia Imperfecta

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

6.5.3.3 **Quel galant m'est comparable.** Ésta canción fue transcrita en (G) por periclés A. Matza en su recopilación de 80 canciones griegas de la isla de Chios, sin embargo Maurice Ravel notó que su armonía pertenecía realmente a un modo de D, ésta situación determina una ambigüedad en su armonía, Ravel busca armonizarla respetando los lineamientos dados. Su forma es simple.

- **ESTRUCTURA**



### SECCION A

La introducción la realiza el piano con una cadencia de G en un movimiento allegro, seguido de las dos frases que forman la melodía de la canción; la melodía es sinuosa y se da por grados conjuntos y en valores cortos.

En el compás No. 12 hay un interludio en anacrusa sobre G donde el acompañamiento en el bajo se da con saltos de octava y con valores más largos que la melodía haciendo resaltar la voz del medio; la apoyatura sobre el 4 grado aumentado (C#) es un elemento que se destaca en ésta sección, véase *fig. No.41*

FIGURA Nº 41. INTERLUDIO. SECCION A

Musical score for the interlude in Section A. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It shows the piano accompaniment for measures 11 and 12. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with octaves. Annotations include: 'Interludio' above the staff, 'pp' (pianissimo) below the left hand, 'Saltos de 8va' (Octave jumps) pointing to the bass line, and 'Apoyatura 4 Aum' (Support 4 Augmented) pointing to a circled C# note in the bass line. The letter 'G' is written below the bass line at the end of the interlude.

Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

## SECCION A'

En esta sección se retoma la melodía de (A) añadiendo un acompañamiento armónico con notas en staccato otorgándole un carácter vivaz a la canción; en el compás No. 22 encontramos una cadencia sobre D, véase fig. No. 42

FIGURA Nº 42. SECCION A'



Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

En el compás No. 23 retoma la segunda frase de la melodía, su acompañamiento involucra un pedal de D, véase fig. No.43; en el compás No. 26 retoma el material temático del interludio, finalizando en una cadencia sobre G, véase fig. No. 44

FIGURA Nº 43. MATERIAL DE 2 FRASE E INTERLUDIO. SECCION A'



Fuente: Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

FIGURA Nº 44. FINALIZACION DE SECCION A'



Fuente: Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

6.5.3.4 **Chanson des cueilleuses de lentisques.** Canción de los cosechadores de lentiscos, con un movimiento lento juega entre un modo lidio y jónico de (A), su ritmo es polimétrico entre un compás ternario y binario; La primera sección se caracteriza por el uso de notas sincopadas en valores largos que atraviesan la barra de compás diluyendo la claridad del metro, véase fig. No 45.

En el compás No. 23 retoma material melódico de A (A') y encontramos mayor actividad rítmica ya que al inicio de la canción el acompañamiento se caracteriza por una armonía en bloques y aquí se transforma en arpeggios de tresillos de corchea, confiriendo mayor movilidad musical, véase fig. No 46.

FIGURA Nº 45. POLIMETRIA. SECCION A

Fuente: Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

FIGURA Nº 46. ARPEGIOS DE TRESILLOS. SECCION A

The musical score for Figure 46, Section A, is in 3/4 time and D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 23 with the lyrics "lors... que tu pa -". The piano accompaniment includes several arpeggiated triplet figures, which are circled in red. These triplets are labeled with 'A' and 'Arpeggios de tresillos'. The piano part also includes a *pp* dynamic marking.

Fuente: Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

En el compás No. 34 se da un puente para continuar con un solo de la melodía hasta el compás No. 38, seguidamente los acordes tienen una textura liviana junto a los matices *ppp*; su codeta finaliza en el modo lidio sobre una cadencia de A, véase fig. No.47

FIGURA Nº 47. CODETA. SECCION A

The musical score for Figure 47, Section A, is a coda in 3/4 time and D major. It features a piano accompaniment. The score begins at measure 44. The piano part includes a *ppp* dynamic marking and a final cadence in the Lydian mode over an A chord. The score is marked "Codeta" and "Emaj;".

Fuente: Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

### 6.5.3.5 Tout gai!

#### SECCION A

Esta canción se caracteriza por una música alegre como lo define el movimiento allegro, su ritmo se destaca por una polimetría de tiempos binarios y ternarios, prevaleciendo los binarios. La técnica compositiva se basa en un ostinato sobre el I y V grado de Ab. Su forma es simple.

#### Célula rítmica

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Ostinato' and 'p' (piano). The bass staff features a rhythmic cell consisting of a quarter note followed by an eighth note, repeated. This cell is shown twice, with the first instance starting on the Ab degree and the second on the Ab degree. The treble staff has a whole note chord in the first measure, which is Ab, and a whole note chord in the second measure, which is also Ab. The label 'Célula rítmica' is placed below the bass staff, and 'Ab' is written below each of the two instances of the rhythmic cell.

En el compás No.4 hasta el No. 22 se encuentra la primera frase en anacrusa con una melodía sencilla y un texto que evoca a la danza y a la alegría; a partir del compás No. 23 se da una reexposición de A con variaciones en su armonía, haciéndola más densa con el aumento de notas en sus acordes y el uso de apoyaturas triples. Finaliza con una codeta reiterando el I y V grado de Ab, véase *fig. No.48*

FIGURA N° 48. TOUT GAI!. Sección A

The image shows a musical score for a piano accompaniment, starting at measure 40. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'a Tempo'. The bass staff features a rhythmic cell consisting of a quarter note followed by an eighth note, repeated. This cell is shown twice, with the first instance starting on the Ab degree and the second on the Ab degree. The treble staff has a whole note chord in the first measure, which is Eb, and a whole note chord in the second measure, which is also Eb. The label 'suivez' is placed above the treble staff. The label 'a Tempo' is placed above the treble staff. The label 'Eb V' is placed below the first measure of the bass staff, and 'Ab I Eb V' is placed below the second measure of the bass staff. The label 'Ab Eb Ab Eb Ab Eb Ab I' is placed below the bass staff, indicating the harmonic structure of the piece.

Fuente: Fuente: Partitura Cinq Mélodies Populaires Grecques.

**6.5.4 LA ROSA Y EL SAUCE.** Esta es una de las canciones populares más conocidas del compositor argentino-santafecino, Carlos Vicente Guastavino, se compuso en 1942 y su texto es tomado de los versos del poeta Francisco Silva los cuales hacen alusión al amor entre la rosa y el sauce, arrebatado por una niña; este relato está ambientado por una música melancólica, y una melodía sencilla. Ésta obra está en tempo lento, escrita en tonalidad de F#m, su escritura se da en un estilo moderno incorporando cambio de compases de tres cuartos, dos cuartos, enriqueciendo la obra con técnicas armónicas de notas agregadas y dominantes secundarias, véase fig. No. 49. Su estructura formal es simple en forma binaria a-b, véase fig. No. 50

FIGURA Nº 49. INTRODUCCIÓN. LA ROSA Y EL SAUCE

INTRODUCCION

Adagio

Soprano

Piano

F#7      D7 D B D E4sus E7      C#m7 C#m A      F#7

Soprano

Piano

G#9 G# F#m9 F#m      G#7 C#7 F#7 D#7

Notas agregadas      Dominante secundaria

Fuente: Partitura La rosa y el sauce

FIGURA Nº 50. MOTIVO a, b

**a**

Soprano *p* apacible  
La ro sa se i ba a bien do a bra za da!

Piano  
F#m C#7 D F#m

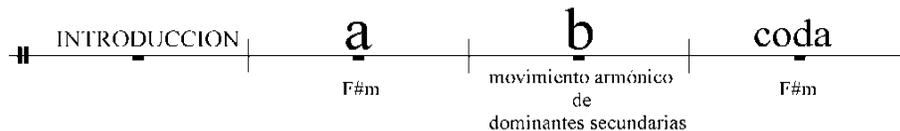
**b**

Soprano *p*  
pe ro su na ni na u na ni na co que ta

Piano  
F#7(mayor) Dominantes secundarias B7 (F7)...

Su construcción formal aunque binaria simple (a-b) está compuesta con una introducción de seis compases, véase *fig.No.50*, seguido de sus temas a-b y finalizando con una coda de seis compases con anacrusa en F#m, recordando el tema de la introducción.

• ESTRUCTURA



Su primera sección **a** desarrollada en F#m, tiene un motivo anacrúsico interpretado por la soprano en el compás No.7 con figuras rítmicas de corcheas y semicorcheas. Su segunda sección **b** la desarrolla con un motivo con mayor predominio de figuras rápidas en semicorcheas (compás No.18), su estructura armónica está realizada por movimientos de dominantes secundarias llevándola eventualmente a La Mayor (relativo de su tonalidad axial, F#m, compás No.21) y terminando esta sección en el compás No.26 en F#m, véase *fig. No.51*, donde iniciará una coda de seis compases con anacrusa.

FIGURA Nº 51. DOMINANTES SECUNDARIAS

**b** SECUENCIA ARMÓNICA  
Dominantes Secundarias

18  $\frac{3}{4}$  F#7 | B7 | E7 | A | B#b5b7 |  
 V7-----I 7 | V7-----I 7 | V7-----I 7 | I | VIIb5b7 |

22 C# | C#7 | D7 | G#7 | Am | C#7 | D | B6 | C#7 | F#7 | B#7 | C#7 |  
 I | VII7-I 7 | VII7-----I | VII7-----I | IV(F#) | V7-----I 7 | VII7-----I 7 | V7

26 F#m CODA----- |  
 I

Fuente: Partitura La rosa y el sauce.

La coda es un recuerdo del motivo de la introducción con la diferencia que en la introducción lo expone el piano y en la coda lo inicia el piano y lo continua la soprano hasta finalizarlo, véase fig. No.52

FIGURA Nº 52. CODA

CODA

Soprano  
 ran do Ah

Piano  
 motivo de introducción muy expresivo

F#m

*pil.*

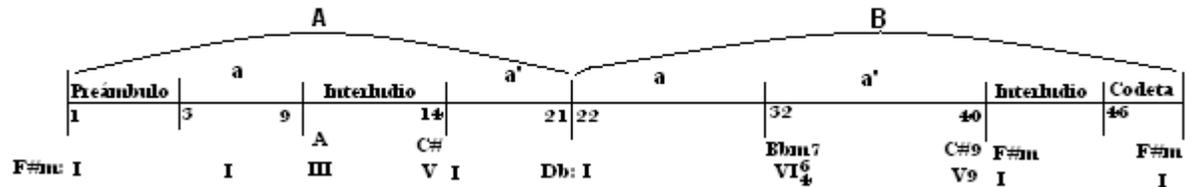
E#7 E#b7 C#7  
 Dominante

F#m(l)

Fuente: Partitura La rosa y el sauce.

6.5.5 **RIMA**. Esta es una canción del compositor cartagenero - Colombiano Jaime León Ferro, donde armoniza los versos del poeta colombiano Eduardo Carranza. Está escrita en compás binario 2/4, con un movimiento Allegro, su armonía se da mediante acordes desplegados a través de arpeggios.

• **ESTRUCTURA**



**SECCION A**

Inicia con un preámbulo de dos compases, en la tonalidad de F#m; formada por dos frases, la 1<sup>er</sup> se da desde el compás No. 3 hasta el No. 6 finalizando en una cadencia plagal, véase fig. No. 53, y la segunda frase inicia con anacrusa desde el compás No. 7 hasta el No.9 finalizando sobre una cadencia auténtica perfecta, véase fig. No.54, la melodía está concebida por saltos con intervalos de 4ta que le confieren un carácter dramático al texto. En los compases No. 4, 5 y 7 se presenta implícitamente un motivo de doble bordadura superior e inferior incompleta, véase fig. No. 54

FIGURA Nº 53. PRIMERA FRASE. SECCION A

3 1ra Frase

F#m i E bVII D VI C#m V D9 VI F#m i  
Cadencia Plagal

Fuente: Partitura RIMA

FIGURA Nº 54. SEGUNDA FRASE. Rima

6 **2da Frase Anacrusa**

in - hos - nium con la mi - si - ca más de - ses - pe - ni - da.

**F#m** **D** **Doble Boxaduna** **Em7** **C#7(b9)** **F#m** **E7**  
*i* **VI** **IV** **V7** **i** **V7/III**  
 C. Autentica perfecta

## INTERLUDIO

Este pasaje interpretado por el piano se caracteriza por no tener una tonalidad definida y está logrado mediante una ampliación tonal a través de la elaboración armónica cromática ascendente de F#m, generando tensión armónica y rítmica; el ritmo armónico se vuelve más cerrado, véase fig. No.55

FIGURA Nº 55. INTERLUDIO. AMPLIFICACION TONAL DE F#m

10 **Anulación tonal de F#m**

**F#m** **A** **E#°7** **F#m** **D7** **G** **E7** **A** **F#** **C#m7** **F#** **G7** **Fm** **Em7**  
**III** **VII°7** **i** **IV** **V/IV** **bVI7** **V/ii** **ii7**

Fuente: Partitura Rima

Enseguida, la sección de (a') retoma material temático de (a) con algunas variaciones, tanto en su actividad rítmica como en el uso de otros acordes; finaliza en una cadencia plagal sobre F#m<sup>7</sup>, antecedida de un acorde pivote (F#m9-11) como enarmónico de Gbm, que sería el iv grado de la nueva tonalidad (Db), véase fig. No.56

FIGURA N° 56. Sección A'. Rima

19

vi-no y do-mó-si-co su-frien-do

C#m7 V7    G#m7 ii 7 (b5)    F#m9-11 I    F#m7 I7 C. Plagal    Db (I)

← I →  
iv (Gbm) Enarmónico    →

Fuente: Partitura Rima

## SECCION B

Está concebida en la tonalidad de Db (enarmónico de C#) como la dominante de F#m, por ende hay un contraste modal y de grado. En esta sección el diseño de la melodía es más quieta, caracterizada por el uso de movimientos conjuntos, su interpretación debe ser más recitada que hablada, tal como el compositor lo desea al dibujar musicalmente la casi inmovilidad de la nota A en su melodía.

En el compás No. 28 encontramos una elisión entre la melodía y la armonía, junto al clímax de la melodía, indicando que en todo este fragmento debe darse la continuidad de la frase melódica. "si es necesario respirar debe hacerse después de la elisión para no perder el efecto que desea el compositor", véase fig. No.57

Figura Nº 57. ELISIÓN. SECCIÓN B

28

men - te - un ru - mor de

Climax melódico

Elision

Db6 I6 Ebu7 (Eb) vi Ebu7 v/v

Fuente: Partitura Rima

Esta sección finaliza en una cadencia auténtica imperfecta, véase *fig. No.58* seguidamente se da la segunda frase donde la melodía hace movimientos más ondulantes dibujando la idea textual que hace referencia literal al olor de la luna; en el compás No. 37 se da una cadencia sobre el tercer grado de Db (Fm), véase *fig.No.59*, continuando con un puente moduladorio, una semicadencia en el compás No.39, para finalizar la sección en una extensión de la dominante a través de un pasaje casi recitado, véase *fig. No.60*

FIGURA Nº 58. CADENCIA. Sección B

30

tre - llas pa - roel des - ve - la - do.

Ab7 V7 Db maj7 Imaj7

Cadencia Auténtica Imperfecta

Fuente: Partitura Rima

FIGURA Nº 59. PUENTE MODULATORIO. SECCIÓN B

36

E° VII°/iii Cadencia sobre el iii

Fm iii

**PUENTE MODULATORIO**

C (V/iii) Fm iii Fm7 iii2 D°/iii A. de Paso C#9 V/F#m V

Fuente: Partitura Rima

FIGURA Nº 60. EXTENSION DE LA DOMINANTE. Sección B

40

*quasi rec.*

Tel vez con pa - lo - bras noc - tur - nos, y si los pa - la - bras mi - ra - non.

*lunga*

C#9 V Semicadencia

Extensión de la dominante de F#m a través de un pasaje casi recitado

Fuente: Partitura Rima

En el compás No. 41 se retoma el preámbulo y el tema de a (A) con algunas variaciones armónicas (A'), los últimos 3 compases del interludio se diferencian del anterior por la ampliación de las últimas tres células rítmicas del mismo, véase fig. No.61

FIGURA Nº 61. AMPLIACION DE LA CELULA RITMICA, Sección B

The image shows two musical staves, A and A', illustrating rhythmic expansion. Staff A is titled 'Ampliación de la célula rítmica' and features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a triplet of eighth notes marked with a '3' and an accent (>). A red oval highlights this triplet, with a line extending to a larger red oval on the right, indicating its expansion. The dynamic marking is *ff*. Staff A' is titled 'INTERLUDIO' and also has a treble and bass clef with the same key signature. It contains a triplet of eighth notes marked with a '3' and an accent (>), also highlighted with a red oval. The dynamic marking is *rit.* (ritardando).

Fuente: Partitura Rima

### CODETA

En el compás No. 56, la codeta inicia en un movimiento lento, retomando los primeros compases de la melodía, retoma el acompañamiento en un movimiento rápido con una armonía arpegiada y finalizando la canción en una cadencia plagal, que va de la mano del texto "No puedo decirte", dejando una sensación de incógnita y letargo, véase fig. No.62

FIGURA Nº 62. CODETA. RIMA

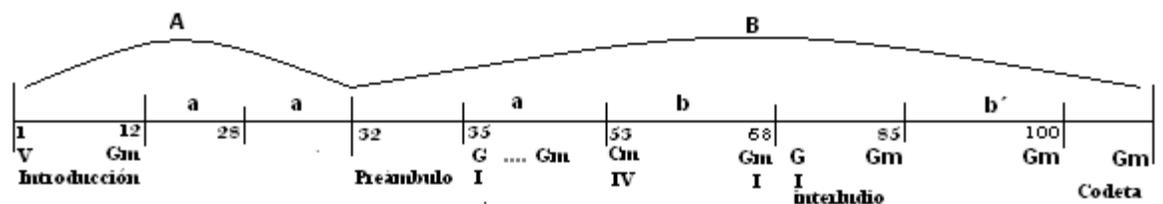
The image shows a musical score for 'CODETA. RIMA' starting at measure 56. The top staff is a vocal line with the lyrics 'No pue-do de - ci - te...' and is marked 'Lento' and 'Presto'. The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a dynamic marking of *pp*. The score concludes with a plagal cadence, indicated by the Roman numerals V (C#), I, IV, I, IV, I, and I (F#m) below the bass line.

Fuente: Partitura Rima

**6.5.6 LAS TRES DE LA MAÑANA.** Esta es una canción escrita en ritmo de Vals por la compositora y pianista colombiana Maruja Hinestroza de Rosero; ésta obra es un drama noctámbulo, inspiró este bello vals el acongojado clamor de un borrachito anónimo que lamentaba la pérdida irreparable de su ser querido: su novia, fue acompañado por el tañer de la campana del viejo reloj del campanario de la Catedral de la ciudad de San Juan de Pasto, que repitió tres veces su lacónico sonido; Hecho que pudo pasar desapercibido a no ser por su desvelo involuntario causado por el llanto oportuno en este caso, de sus gemelos de pocos días de nacidos.

Su tonalidad menor y el uso de un registro grave hacen de esta obra una canción sombría y triste, tal como lo relata el texto. Su forma es binaria.

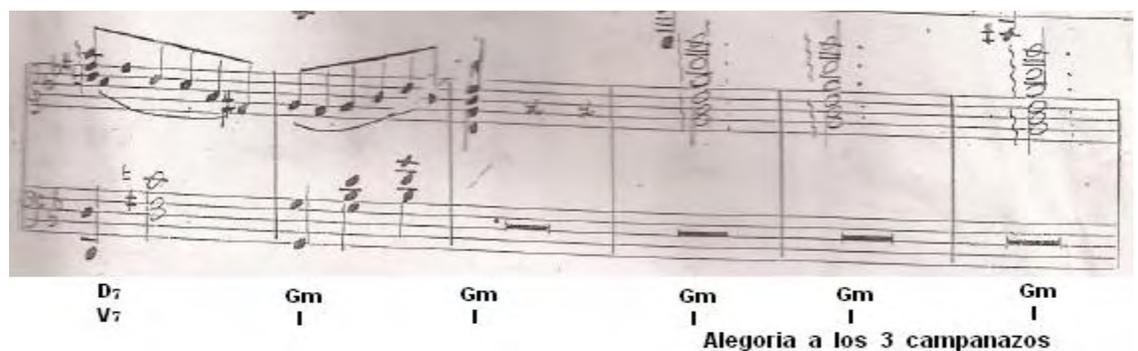
• **ESTRUCTURA**



**SECCION A**

En ésta sección encontramos una introducción de 12 compases que inicia en el IV (Cm) de la tonalidad axial (Gm). En los últimos 3 compases de la introducción se da una alegoría musical con el repicar de 3 campanazos, anunciando que son las tres de la mañana, véase *fig. No.63*

FIGURA Nº 63. ALEGORIA CAMPANAZOS. LAS TRES DE LA MAÑANA



Fuente: Partitura Las tres de la mañana.

Su textura se da con acordes en bloque y la línea de la melodía se mueve por grados conjuntos con algunos intervalos pequeños. Esta sección tiene una repetición armónica del compás No. 14 hasta el No. 29 usando dos estrofas diferentes; en el compás No. 28 se da una semicadencia sobre el V de G, véase *fig. No. 64*, y en el compás No. 31 termina la sección con una cadencia auténtica perfecta sobre la tónica de G, véase *fig. No. 65*

FIGURA N° 64. SECCIÓN A. LAS TRES DE LA MAÑANA

26

**Gm:** C#<sub>7</sub>  
 VII<sup>o</sup><sub>7</sub>  
 V<sub>7</sub>

**D<sub>7</sub>**  
 V<sub>7</sub>

**D**  
 V  
 Semicadencia

Fuente: Partitura las tres de la mañana

FIGURA N° 65. FINAL SECCIÓN

29

**D<sub>7</sub>**  
 V<sub>7</sub>

**G**  
 I  
 C. Auténtica perfecta

Fuente: Partitura Las tres de la mañana.

## SECCION B

Esta sección inicia con un preámbulo arpegiado entre la tónica y la dominante de sol mayor G, véase *fig. No.66*. La melodía se interpreta en un registro bajo y su acompañamiento se hace con notas arpegiadas, cambiando el sentido de tristeza que se da en la primera sección por un sentimiento de esperanza.

En el compás No. 45 se repite la primera frase pero en la tonalidad de Gm y sus acordes son homofónicos.

El segundo motivo (b) finaliza en el compás No. 68 con una cadencia auténtica perfecta de Gm, véase *fig. No. 67*

FIGURA Nº 66. PREAMBULO. SECCIÓN B

32

D  
V

G  
I

D  
V

Preámbulo arpegiado

Fuente: Partitura Rima

FIGURA Nº 67. FINAL SEGUNDO MOTIVO. SECCIÓN B

66

novia se mu - rió

D<sub>7</sub>  
V<sub>7</sub>

Gm  
I<sub>6</sub>

Gm  
I  
C. Auténtica perfecta

Fuente: Partitura Rima

A partir del compás No. 69 hay un interludio arpegiado en anacrusa, los primeros 8 compases se dan en la tonalidad de G y los últimos 9 compases en la tonalidad de Gm; en el compás No. 86 hay una reminiscencia del motivo (b), en el compás No. 101 se da una codeta, donde se repiten los 3 últimos compases de la introducción, alegoría a los tres campanazos. La canción finaliza en una cadencia auténtica perfecta de Gm, véase *fig. No.68*

FIGURA N° 68. CODETA. LAS TRES DE LA MAÑANA

98

na ma mi memoria de mu - rido

$C\sharp_7$   
VII $^{\circ}$  $_7$ / $V_7$

$D_7$   
 $V_7$

Gm  
I

Gm

Gm  
I

Cadencia Auténtica Perfecta

Fuente: Partitura Rima

**6.5.7 When I am Laid in Earth.** DIDO Y ENEAS, es una ópera trágica dividida en tres actos escrita por el compositor británico Henry Purcell en el año de 1682; el libreto fue escrito por el dramaturgo y poeta Nahum Tate. Relata la historia de amor entre Dido, reina de Cartago y el héroe troyano Eneas, y su desesperación cuando la abandona. Esta obra monumental fue la primera ópera de Purcell. El Aria del lamento de Dido: When i am Laid in Earth (Cuando yazca sobre la tierra) pertenece al acto III de la obra y es una de las arias más conmovedoras de toda la ópera;

## RECITATIVO

Al canto fúnebre le precede un recitativo que tiene mayor importancia que la de ser un mero conductor del texto, esto es, mediante su lento descenso de séptima por grados conjuntos, retratando a la moribunda Dido y sirve de preparación a su lamento, el cual se encuentra en modo menor.



## ARIA

Esta canción está escrita en sol menor (Gm), su forma es binaria simple a-a' pero su estructura en general la compone una introducción de cuatro compases con anacrusa, véase fig. No.71, en la cual su motivo plasmado en el bajo lo desarrolla como un bajo continuo enriqueciéndolo armónicamente en el transcurso de su obra, continua con una sección a, véase fig. No.72, en el compás quinto sobre el bajo continuo en sol menor (Gm), seguido en el compás 25 aparece la sección (a'), véase fig. No.73, en sol menor (Gm) sobre el mismo bajo continuo, que va hasta el compás 35 en el cual empieza la coda, véase fig. No.74, que es el mismo bajo continuo expresado dos veces.

La presencia de retardos produce, en gran medida, un efecto de tensión e impulso, lo que intensifica la disonancia, y, por consiguiente, el carácter de lamento y dolor del aria.

FIGURA Nº 71. ARIA. INTRODUCCIÓN. WHEN I AM LAID IN EARTH

Soprano

Larghetto

when

Piano

Fuente: Partitura Dido y Eneas. Henry Purcell

FIGURA Nº 72. BAJO CONTINUO. WHEN I AM LAID IN EARTH

a

Soprano

when I am laid, am laid in earth. may my wrongs create

Piano

BAJO CONTINUO

Fuente: Partitura Dido y Eneas. Henry Purcell

FIGURA Nº 73. SECCION A'. WHEN I AM LAID IN EARTH

a'

Soprano

Re - mem ber me. re mem ber me. but ah! \_\_\_\_\_ for get my

Piano

Fuente: Partitura Dido y Eneas. Henry Purcell

FIGURA Nº 74. CODA. When I am Laid in Earth

Coda

Soprano

Piano

BAJO CONTINUO

Soprano

Piano

*mp*

IV 16/4 V7 I(Gm) -----  
IV-----V-----I

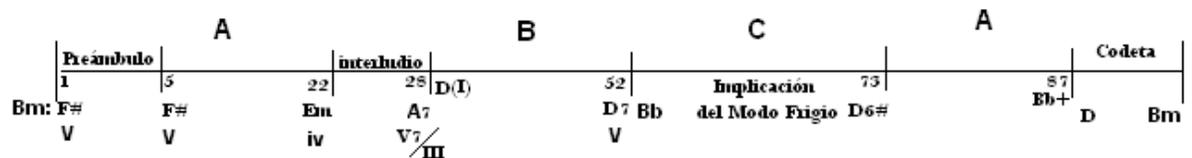
Fuente: Partitura Dido y Eneas. Henry Purcell

6.5.8 **Près des Remparts de Séville.** CARMEN es una ópera lírica francesa (entre ópera comique y la gran ópera) está dividida en 4 actos, una obra del compositor George Bizet con un carácter dramático, un colorido orquestal y gran variedad en sus melodías. Su texto escrito en francés está basado en la novela de ProsperMérimée y el libreto de LudovicHalévy y Henry Meilhac.

Su música se destaca por el uso exclusivo de los ritmos españoles. Tres son los personajes que se destacan en ésta ópera: Carmen, la mujer sin corazón, ni arrepentimientos, el cabo Don José y Escamillo.

“**Pré des remparts de Séville**” es un aria ambientada en Sevilla (España), pertenece al primer acto, Escena 2 de la ópera; Su música se basa en un baile español de movimiento rápido, con una forma musical de seguidilla; Carmen entra alegremente tarareando una canción picaresca, a continuación la gitana se encuentra sentada en un taburete, con las manos atadas a la espalda y es aquí donde empieza la escena de seducción, mostrando como logra tentar con su amor al cabo don José.

• **ESTRUCTURA**



**SECCION A**

La seguidilla inicia en un movimiento allegretto con un matiz piano, la introducción instrumental es remplazada por el piano, está elaborada sobre dos células rítmicas complementarias en un compás de división ternaria (3/8), comienza con una reiteración de la dominante de Bm (F#), sostenidos por un pedal de dominante hasta el compás No. 6, véase *fig. No.75*, las células rítmicas características del preámbulo se conservarán en diferentes voces en la sección A, B, C y Codeta. En esta sección encontramos una tonalidad fluctuante.

FIGURA Nº 75. SECCION A. PRÉ DES REMPARTS DE SÉVILLE

Allegretto. *pp e leggiero.*

Prés des rem - parts de Sé -  
Near to the walls of Se -

REITERACIÓN DE LA DOMINANTE

MOTIVO A

PEDAL DE DOMINANTE

Fuente: Partitura Carmen. Bizet

En el compás No. 20 encontramos una cadencia auténtica perfecta con una terminación femenina sobre Bm, para continuar en el compás No. 22 con una elisión con el interludio del piano, véase *fig. No.76*, En el interludio se da una modulación a D a través de Bm como un acorde pivote, G7, una Sexta Alemana y su dominante (A7), véase *fig. No. 77*

FIGURA Nº 76. SECCION A. TERMINACIÓN FEMENINA

19

Ji - rai chez mon a - mi Lil - las Pas - tia.  
I'll go see my good friend Lil - las Pas - tia!

interludio del piano

sempre *pp*

Pedal de Tónica

Elision

D III6 F# V Bm I Em iv

C. Auténtica Perfecta Terminación Femenina

Fuente: Partitura Carmen. Bizet





FIGURA Nº 81. FINALIZACION DEL PASAJE. SECCION B

52

com- -me l'air!  
free- as air!

G: A<sub>7</sub>  
V/V

D<sub>7</sub>  
V<sub>7</sub>  
Semicadencia

Fuente: Partitura Carmen. Bizet

### SECCION C

En el compás No. 53 se da una resolución deceptiva de D<sup>7</sup> (G) con una digresión tonal a lo modal, dándose una implicación del modo frigio de D; a partir del compás No. 53 hasta el compás No. 59 encontramos un pedal de D, véase *fig. No.82*

FIGURA Nº 82. RESOLUCION DECEPTIVA. SECCION C

53

motivo C

*pp*

J'ai des ga-lants à la douzai-ne,  
Tho' I have suit-ors by the dozen

Pedal de D

B<sub>b</sub>

Resolución deceptiva

Fuente: Partitura Carmen. Bizet

En el compás No. 59 se da una cadencia frigia sobre Eb como un b2 de D, véase *fig. No. 83*, continuando con una reiteración del modo frigio sobre D hasta el compás No.73; En el compás No. 74 encontramos una reexposición de A hasta el compás No. 87.

FIGURA Nº 83. CADENCIA FRIGIA. SECCION B

58

la se-mai-ne: Qui vent m'ai-mer?  
none is chos-en: Who will love me?

A° Eb  
Cadencia frigia

Fuente: Partitura Carmen. Bizet

### CODETA

A partir del compás No. 88 la melodía se da por grados conjuntos ascendentes haciendo alegoría a la libertad de Carmen, acentuando la intención musical con el uso de los matices ***f*** - ***ff***; finaliza en una cadencia auténtica perfecta (F# - Bm), véase *fig. No. 84*

FIGURA Nº 84. CODETA. PRÉ DES REMPARTS DE SÉVILLE

92

la la la la la la la la la la.

D<sub>6</sub> III<sub>6</sub> F# V Bm I  
C. Auténtica perfecta

**6.5.9 De España Vengo.** El niño judío es una zarzuela del compositor español PABLO LUNA, su música es suave, colorística lozana, picaresca, alegre y muy popular. Los libretos pertenecen a Antonio Paso y Enrique García Álvarez; su estreno se hizo el 5 de febrero de 1918 en el Teatro de Apolo, con la espectacular interpretación de Rosario Leonis. En esta obra se aprecia un aire patriótico y un gran sentido lírico y orquestal; La obra se desarrolla en Siria y la india en la cual se relata las divertidas aventuras de un peculiar trío de madrileños por tierras de árabes, indios y judíos en búsqueda de un tesoro.

Está conformada por dos actos y dividida en cuatro cuadros.

Acto I:

Cuadro primero

1. Preludio

Cuadro segundo

1. Coro de mercaderes
2. Canción de Manacor
3. Dúo de concha y Samuel
4. Coro de esclavas
5. Trova
6. Fin del acto primero

Acto II:

Cuadro Tercero

1. Escena, coro y Danza India
2. Canción Española
3. Imitación de las hermanas Catafalco

Cuadro cuarto

1. Intermedio instrumental
2. Escena "Bowanhia, Bowanhia"
3. Fin de la obra "Orquesta"

Los personales principales son:

Jenaro: Dueño de un puesto de libros de lance y de una librería. Tenor

Concha: Hija de Jenaro enamorada de Samuel. Soprano

Samuel: "Niño judío" en busca de padre, enamorado de Concha. Tenor cómico.

Barchilón: Rico judío de Alepo, presunto padre de Samuel. Barítono

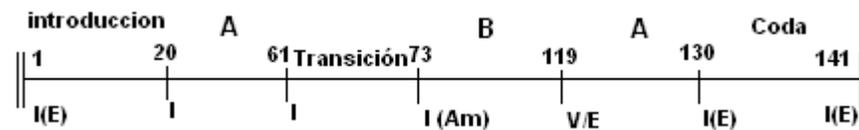
Manacor: Rico judío de Alepo, presunto padre de Samuel.

Rebeca: esclava de Barchilón. Soprano.

“De España Vengo” es una Romanza, interpretada por el personaje de Concha en tierras indias; se trata de una granadina con ritmo de fandango y en la que se incluyen una serie de filigranas vocales, que contrasta con la sección central muy marcada por lo andaluz.

Esta Aria Da Capo está estructurada en forma de LIED TERNARIO con la utilización de dos secciones y un retorno final, con presencia de una introducción y una prolongación final a manera de CODA.

- **ESTRUCTURA**



**INTRODUCCION**

Está elaborada sobre dos patrones rítmicos complementarios en un compás binario de división ternaria (6/8), véase *fig. No.85*, comienza en la tonalidad de E realizando movimientos reiterativos entre I y V sostenidos por un pedal de Tónica asignado al bajo. Este movimiento se interrumpe en el compás No.6 por un acorde del V/V, en seguida se presenta una cadencia auténtica (I – IVadd#11 – V). A partir del compás No.9 se efectúa el mismo movimiento armónico y rítmico pero a una octava inferior, generando un contraste tímbrico con respecto a la idea anterior. Las células rítmicas características de la introducción se conservarán en la sección A, Transición y Coda.

FIGURA Nº 85. INTRODUCCION. DE ESPAÑA VENGO



Fuente: Partitura El Niño Judío. Pablo Luna.

CELULA RITMICA No.1: Tiene un diseño acórdico y reiterativo con un movimiento conjunto descendente en la voz inferior, cuya función es complementar la célula rítmica No.2 que se mueve generalmente a contratiempo. En cada primer tiempo del compás aparece una semicorchea con acento que enfatiza el movimiento armónico y la llegada al tiempo fuerte.



CELULA RITMICA No.2: Se caracteriza por un movimiento arpegiado donde cada nota tiene un stacatto con acento como indicación de articulación, con la cual el compositor otorga un carácter enérgico a la obra.



## SECCION A

El tema en la sección A está compuesto por una frase anacrúsica de 8 compases que contiene dos semifrases diseñadas simétricamente (4+4):

Fragmento de la Semifrase 1:

Fragmento de la Semifrase 2:

En mis o - - jos me trai-go luz de su

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'En mis o - - jos me trai-go luz de su'. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The right-hand part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, while the left-hand part has a simpler, more melodic line.

A partir del c.30 con anacrusa inicia una nueva aparición del tema pero con ornamentaciones de tipo melódico, véase fig.86

FIGURA Nº 86. Ornamentaciones. De españa Vengo

De Es-pa-ña ven - - go

The image shows a musical score for the phrase 'De España ven - - go'. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'De Es-pa-ña ven - - go'. A red circle highlights a specific ornamentation in the vocal line, which consists of a series of sixteenth notes and rests that create a melodic flourish. The piano accompaniment is not visible in this snippet.

Fuente: Partitura El Niño Judío. Pablo Luna.

La segunda semifrase también presenta una variante de tipo armónico remplazando la llegada inicial a la dominante por un acorde construido sobre el  $iv^{add6}$ , véase fig. No.87, que extiende la frase antes de concluir con una cadencia perfecta.

FIGURA Nº 87. SEGUNDA SEMIFRASE. DE ESPAÑA VENGO

y mi co-ra se - ra - na - lo va ñi - cien - do que ha - ci - do en Es - pa - ña por donde voy

The image shows a musical score for the phrase 'y mi cora se - ra - na - lo va ñi - cien - do que ha - ci - do en Es - pa - ña por donde voy'. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'y mi co-ra se - ra - na - lo va ñi - cien - do que ha - ci - do en Es - pa - ña por donde voy'. A red circle highlights a specific chord in the piano accompaniment, which is labeled 'Am(add6)'. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The right-hand part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, while the left-hand part has a simpler, more melodic line.

Fuente: Partitura El Niño Judío

En el compás No. 41 inicia con anacrusa el complemento temático (b), ésta sección consiste en la reiteración de una frase que se mueve entre la tónica y dominante y su melodía continua por grados conjuntos.

A partir del compás No.45 el compositor utiliza una dominante secundaria para tonalizar al V, ésta nueva frase presenta una extensión a partir del compás No.49 con anacrusa utilizando la segunda parte de la frase, véase fig. No. 88

FIGURA Nº 88. EXTENSION DE LA FRASE. DE ESPAÑA VENGO

al acen-to gri - te - no de mi cen - sión to-man-vá - se las flo - res de mi man - lón to-man-vá - se las flo - res de mi man - lón

Extensión de la frase

V7 de V

Fuente: Partitura El Niño Judío. Pablo Luna.

A partir del compás No. 52 se retoma de manera textual la frase variada del tema inicial (a'), hasta el compás No. 61.

A partir del compás No.61 comienza una transición tomada literalmente del material melódico y de la estructura armónica de la introducción, reemplazando la repetición inicial realizada una octava por debajo por una reminiscencia del tema principal en el compás No. 69 para concluir la transición, véase fig. No.89

FIGURA Nº 89. REMINISCENCIA DEL TEMA PRINCIPAL.

Reminiscencia del tema principal

Fuente: Partitura De España Vengo.

## SECCION B

La transición anterior concluye en acorde de E, pero no como tónica sino como la dominante de Am, el marco tonal del siguiente planteamiento temático.

En el compás No.73 con anacrusa comienza el primer planteamiento temático de la sección B, elaborado como una frase reiterativa hasta el compás No.80, cuyo diseño melódico se mueve predominantemente por grados conjuntos. En la primera frase termina en semicadencia y en la reiteración hace una tonalización hacia el III grado del nuevo marco tonal.

En este primer planteamiento se destaca una irregularidad rítmica en el acompañamiento representado por los dosillos, véase *fig.No.90*, ésta irregularidad rítmica es retomada en la melodía para iniciar la reiteración de la frase.

FIGURA Nº 90. IRREGULARIDAD RÍTMICA. SECCION B

Fuente: Partitura De España Vengo. Pablo Luna

A nivel de la actividad rítmica encontramos un contraste con respecto a la sección anterior, debido a la implementación de un acompañamiento homorítmico donde predominan los valores largos y se alterna el movimiento acórdico con movimientos contrarios de voces, modificando el carácter de la obra.

El complemento temático inicia en el 2 tiempo del compás 80, con un movimiento donde predominan los grados conjuntos. Este movimiento finaliza con una cadencia auténtica perfecta en el compás No.84, donde el acompañamiento conecta con el siguiente grupo de frases a través de un movimiento contrario de corcheas, véase *fig.No.91*

FIGURA Nº 91. FINAL DEL MOVIMIENTO. SECCION B

82  
por cul-pa deu - nos o - jos quees oy mi - ran-do — Por  
un  
6/4 V 7

Fuente: Partitura De España Vengo. Pablo Luna

A partir del compás No. 85 inicia una frase anacrúsica donde se destaca una breve tonalización a la dominante de la dominante a través del acorde de F#<sup>o</sup>, véase fig No.92

FIGURA Nº 92. BREVE TONALIZACIÓN. SECCION B

85  
Por cul - pa deu - nos o - los ma - dre me ma - ro  
un poco menos.  
F#<sup>7</sup>/A VIV (B) F#<sup>7</sup>/A VIV (B)

Fuente: Partitura De España Vengo. Pablo Luna

A partir del compás No. 89 continúa una ampliación tonal de la función de dominante de Am, utilizando la escala menor melódica, véase fig. No.93,

prolongando ésta función para enlazar con la reiteración del primer planteamiento temático.

FIGURA N° 93. AMPLIACION TONAL. SECCION B

Fuente: Partitura De España Vengo. Pablo Luna

A partir del compás No. 104 con anacrusa se reitera el planteamiento temático principal de la sección B después del cual se presenta un puente modulante hasta el compás No.120, utilizando el acorde de  $F\#^{o7}$ , véase fig. No.94, para tomar la dominante de la tonalidad axial de la obra.

A partir del compás No. 119, la re-exposición se encuentra anunciada por un retorno al tempo primo y la reaparición del diseño rítmico inicial del acompañamiento, retomando el carácter de la primera sección, véase fig. No.94

FIGURA N° 94. REITERACION TEMA. SECCION B

Fuente: Partitura De España Vengo. Pablo Luna

A partir del compás No. 121 con antecompás inicia la re-exposición conformada por dos subsecciones: a' y Coda. La sección a' retoma de manera literal el tema principal con variaciones tal como se presenta en el compás No. 30.

La codeta se presenta a partir del compás No. 130 con una extensión de la tónica ( I -V -I ), realizando un movimiento melódico ascendente y reiterativo hasta el compás No. 134, desde donde inicia una frase conclusiva cuyo contorno melódico describe un arco que inicia con saltos y desciende por grados conjuntos, véase fig. No. 95.

En el compás No.135 se presenta un acorde de interdominante como preámbulo a la cadencia final de la obra (V/V- I <sup>6/4</sup> IV- V -I). En el compás No. 138 se presenta la última remembranza del tema principal. En los últimos tres compases la línea del solista se mantiene sobre la tónica mientras se realiza una reafirmación de la tonalidad a través de una cadencia plagal que utiliza el iv(Am), un recurso poco usual empleado por el compositor, véase fig. No.96

FIGURA N° 95. CODETA. DE ESPAÑA VENGO

The image shows a musical score for the piece 'De España Vengo'. It features three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 134. The vocal line has the lyrics 'soy y mi ca - ra se - rra - na lo va di - cten - do'. A red line is drawn above the vocal line, tracing the melodic contour of the phrase from measure 134 to measure 138. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The bass line provides a harmonic foundation with various chords and a melodic line.

Fuente: Partitura De España Vengo. Pablo Luna

FIGURA Nº 96. REMEMBRANZA DEL TEMA.

138 **Remembranza del Tema Principal**

voy De España ven - go de España soy

iv (Am) I (E)

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Remembranza del Tema Principal'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 138. The lyrics are 'voy De España ven - go de España soy'. A red oval highlights the first four notes of the vocal line: 'De', 'Espa', 'ña', and 'ven'. The middle staff is the right-hand piano part, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff is the left-hand piano part, with a simpler rhythmic pattern. There are two chord markings below the piano part: 'iv (Am)' under the first measure and 'I (E)' under the second measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

Fuente: Partitura De España Vengo. Pablo Luna

## CONCLUSIONES

- Es importante hacer evidentes aquellos aspectos que están comprometidos en el estudio musical de una obra vocal, y que son tan relevantes en el proceso formativo de un cantante; Proporcionando al estudiante de Licenciatura en Música con énfasis en canto, una herramienta para su formación personal y para preparar, mejorar y proyectar su labor como Docente de canto.
- El estudio musical de las obras son un gran soporte al momento de hacer el estudio individual de las partituras puesto que despierta en el estudiante el valor de la observación, del análisis, el desarrollo de su sensibilidad, la autonomía en la toma de decisiones en la búsqueda de su propia verdad frente a la interpretación y la práctica de los conocimientos adquiridos a través de su carrera como Licenciado en Música con énfasis en canto.
- El trabajo no busca dar el concepto de una buena o mala interpretación de una obra vocal, puesto que las opiniones frente a una interpretación pueden ser muy variadas y apreciadas de acuerdo al gusto musical, a la cultura, a los conceptos que tenga cada individuo, por esta razón solo se enfoca a la importancia de analizar el contexto de una obra antes de ser interpretada.

## RECOMENDACIONES

Abordar una obra basada únicamente en la técnica vocal, es enfocarlo a un objetivo donde la ejecución es el principal personaje, donde sus sonidos son solo notas al aire, sin argumento, sin poesía, sin vida, sin evocación, sin alma, sin conexión, el cambio está en manos de quien desea brindar la esencia de su corazón al servicio de la música, ¡INTERPRETA! no ejecutes.

## BIBLIOGRAFIA

HISTORIA DE LA MUSICA, Espasa Siglo XXI. El renacimiento II, Arte Barroco y Arte Clásico. 331-333,336p.

KEITH SPENCE. MUSICA VIVA. Círculo de Lectores., 54 p

DIETRICH FISCHER - DIESKAU Hablan los sonidos, suenan las palabras. Turner música, pag.405

DIETRICH FISCHER – DIESKAU Hablan los sonidos, suenan las palabras (historia e interpretación del canto). Turner música, pag.15

Dr. PERELLÓ, M. Cabelle, GUITART Enrique, Canto – Dicción., Pág. 147

CALZADILLA Nuñez Ramón. El Canto y sus secretos. Cooperativa Edi. Mag, 1998. Pag.19

CHUN-TAO CHENG. Stephen, Tao de la Voz, Pag. 134-135

CORDOBA de Parodi Mirta, Música y Terapia, Ed Indigo, pag.21

CRANDALL Jqanne, Musicoterapia, Ed. Neo Person, Pag. 74-75.

# ANEXOS

# ANEXO A

Partitura:

Rejoice Greatly

Aria del oratorio EL MESIAS

Händel George

Reducción para piano y voz

# ANEXO B

Partitura:

Frauenliebe und leben:

Lied

Schumann Robert

# ANEXO C

Partitura

Cinq Melodies Populaires grecques

CHANSON

Ravel Maurice

# ANEXO D

Partitura

La Rosa y El Sauce

Canción

Carlos Guastavino

# ANEXO E

Partitura

Rima

Canción

Jaime León

# ANEXO F

Partitura

Las Tres de la Mañana

Canción

Maruja Hinestroza

# ANEXO G

Partitura

“When I am Laid in Earth”

Dido and Eneas

Aria

Purcell Henry

# ANEXO H

Partitura

“Seguidilla”  
Carmen

Aria

Bizet George

# ANEXO I

Partitura

“De España Vengo”  
El Niño Judío

Aria

Pablo Luna