

**EL RECITAL COMO ACTIVIDAD INTEGRADORA DE ELEMENTOS TEÓRICOS  
Y PRÁCTICOS EN LA FORMACIÓN DEL ESTUDIANTE DE CANTO DEL  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UIS Y COMO  
ESTRATEGIA DE DIFUSIÓN, DIVULGACIÓN Y MOTIVACIÓN.**

**OLGA INÉS SIERRA CARVAJAL**



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2011**

**EL RECITAL COMO ACTIVIDAD INTEGRADORA DE ELEMENTOS TEÓRICOS  
Y PRÁCTICOS EN LA FORMACIÓN DEL ESTUDIANTE DE CANTO DEL  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UIS Y COMO  
ESTRATEGIA DE DIFUSIÓN, DIVULGACIÓN Y MOTIVACIÓN.**

**OLGA INÉS SIERRA CARVAJAL**

**Trabajo realizado para optar por el título de Licenciada en Música.**

**DIRECTOR: Esp. Andrea Juliana Zambrano Olarte**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2011**

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
INTRODUCCION	12
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
1.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA	13
1.2. FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA	13
1.3. OBJETIVOS	13
1.3.1. Objetivo General.	13
1.3.2. Objetivos específicos	14
1.4. JUSTIFICACIÓN	14
1.5. ASPECTOS METODOLÓGICOS	15
2. MARCO REFERENCIAL	17
2.1. MARCO CONCEPTUAL	17
2.1.1. La Técnica vocal	17
2.2. MARCO DE ANTECEDENTES	22
2.3. MARCO LEGAL	23
3. DESARROLLO DEL PROYECTO	26
3.1. DE LAS OBRAS Y LOS COMPOSITORES	27
3.1.1. Caro mio ben.	28
3.1.2. Stizzoso, mio Stizzoso.	30
3.1.3. In uomini, in soldati	32
3.1.4. Chanson D`amour.	35
3.1.5. O mio babbino Caro	38
3.1.6. La caracola	42

4. CONCLUSIONES	44
5. RECOMENDACIONES	45
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
ANEXOS	50

## TABLA DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
Figura 1. Aparato Respiratorio	19
Figura 2. Fases de la respiración	20
Figura 3. Aparato Fonador.	21
Figura 4. Forma "Caro mio ben"	30
Figura 5. Forma "Stizzoso mio, Stizzoso"	32
Figura 6. Forma "In uomini, in soldati"	34
Figura 7. Forma "Chanson D'amour"	37
Figura 8. Forma O mio babbino caro	40
Figura 9. Forma "Noche hermosa"	41
Figura 10. Forma "La caracola"	43

## LISTA DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Análisis musical “Caro mio ben”	28
Tabla 2. Análisis musical “Stizzoso, mio Stizzoso”	30
Tabla 3. Análisis Musical “In uomini in soldati”	32
Tabla 4. Análisis musical “Chanson D'amour	35
Tabla 5. Análisis Musical "O mio babbino caro"	38
Tabla 6. Análisis Musical "Noche Hermosa"	40
Tabla 7. Análisis Musical "La Caracola"	42

## LISTA DE ANEXOS

	<b>Pág.</b>
Anexo A. Caro mio ben	51
Anexo B. Stizzoso, mio Stizzoso	54
Anexo C. In Uomini in Soldati	63
Anexo D. O mio babbino Caro	67
Anexo E. Chanson D`amour	71
Anexo F. Noche Hermosa	75
Anexo G. La Caracola	78

## RESUMEN

**TITULO:** El Recital Como Actividad Integradora De Elementos Teóricos Y Prácticos En La Formación Del Estudiante De Canto Del Programa De Licenciatura En Música De La UIS Y Como Estrategia De Difusión, Divulgación Y Motivación.\*

**AUTOR:** Olga Inés Sierra Carvajal\*\*

**PALABRAS CLAVES:** Recital, canto, música vocal, repertorio, períodos musicales.

### Descripción:

El presente trabajo pretende mostrar el proceso llevado a cabo por el autor, para preparar un recital de canto, integrando los diferentes elementos teóricos y prácticos adquiridos durante el estudio del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander. Para la preparación y presentación de este recital, se desarrollaron tres fases, siendo la primera, la selección del repertorio a interpretar; la segunda, la búsqueda, recolección y sistematización de información, material bibliográfico y audiovisual que soporte y apoye el proceso de preparación del repertorio seleccionado y finalmente, la preparación individual y con pianista acompañante del repertorio seleccionado, para ser presentado abiertamente al público.

En este documento, se expone el abordaje dado por el autor para el cumplimiento del objeto de estudio planteado. Para ello, se presentan cuatro capítulos que contienen: El primero, el planteamiento del problema y los aspectos metodológicos para el abordaje de dicho problema; el segundo, los aspectos legales, conceptuales y de análisis de antecedentes que soportan el objetivo a desarrollar; el tercero, en el cual se recomienda el recital como estrategia de difusión del trabajo y proceso desarrollado por los estudiantes de canto, así como también, las recomendaciones sugeridas por el autor para llevar a cabo el proceso de abordaje del repertorio tanto de manera individual como al momento del ensamble con Pianista. Finalmente, el cuarto capítulo permite hacer un acercamiento más profundo al repertorio seleccionado al incluir el análisis musical y contextual de las obras a interpretar.

---

\* Proyecto de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Arte y Música , Directora Andrea Juliana Zambrano Olarte

## ABSTRACT

**TITLE:** The Recital as integrated activities of theoretical and practical Training Singing Student of the undergraduate program in music from the UIS and strategies to diffusion, dissemination and motivation

**AUTHOR:** Olga Inés Sierra Carvajal \*\*

**KEYWORDS:** Recital, singing, vocal music, repertoire, musical periods.

### **Description:**

This work shows the author's process to set up a song concert connecting all the theoretical and practical elements learned in the program of study "Bachelor's degree in music" of the "Universidad Industrial de Santander".

Concert's preparation and presentation was made on three phases: first, the selection of the repertoire for performance; second, the searching, collecting and ordering of all the information, bibliographical and audiovisual material, which supports and helps the preparation process of the selected repertoire; finally, the individual preparation and the preparation with the pianist of the repertoire in order to be ready for the audience.

In this work is exposed the author's way to achieve the accomplishment of the goal of the proposed study. To that end, the work has four chapters: First, the way the problem is set out and the methodological aspects for to approach the issue; Second, legal, conceptual and analysis of antecedent aspects, which supports the development of the goal; Third, recommendations for to take the concert like a strategy of diffusion of the labor and process developed for the musical students, as well as, author's recommendations for to approach the repertoire in both forms, individual and with the pianist. Finally, the chapter four includes the musical and contextual analysis of the pieces for performance obtaining a deeper approximation to the selected repertoire.

---

\* Project grade

\*\* Faculty of Human Sciences, School of Art and Music. Directora Andrea Juliana Zambrano Olarte

## **INTRODUCCION**

El trabajo presentado a través de este documento contiene las experiencias del autor en torno a la preparación y desarrollo de un recital de canto, prácticas contenidas en la exigencia de abordar aspectos teóricos y prácticos durante el trabajo de formación musical del cantante, con el fin de proponer herramientas útiles para los mismos, como complemento a los procesos desarrollados en la academia; así como también, generar espacios de difusión del Canto lírico como elección instrumental, además de motivar a los lectores de este trabajo y público en general a iniciar y continuar desarrollando masivamente dichos procesos de formación y difusión.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **1.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA**

En Santander existen algunos espacios que permiten la divulgación y formación de músicos profesionales. Sin embargo, en lo referente al Canto, como práctica instrumental que requiere un estudio particular, serio y profesional, es claro que en la región hay diferentes agrupaciones corales y/o ensambles vocales, pero en relación al canto lírico y a la realización de orecítales que promuevan el estudio y formación profesional en el Canto, no son tan visibles los frutos de tales procesos.

### **1.2. FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA**

¿Es el recital una estrategia apropiada para la divulgación, difusión y motivación para el estudio del canto principalmente en los niños y jóvenes Santandereanos?

### **1.3. OBJETIVOS**

#### **1.3.1. Objetivo General.**

Acreditar el recital de canto como actividad integradora de elementos teóricos y prácticos en la formación del estudiante de canto del programa de licenciatura en música de la UIS y como una estrategia de divulgación, difusión y motivación para el estudio del canto lírico en la región.

### **1.3.2. Objetivos específicos**

- Plasmar en un documento escrito las experiencias, recomendaciones y elementos que se hicieron evidentes a través de la preparación de las obras del recital y que contribuirán en el proceso de formación de nuevos cantantes.
- Contribuir al fortalecimiento de espacios culturales en la región, mediante la presentación de un recital de canto dirigido a estudiantes de música,
- Motivar en la comunidad en general, el estudio formal del canto lírico.

### **1.4. JUSTIFICACIÓN**

La Constitución Nacional, en su artículo 44, presenta la educación y la cultura como derechos fundamentales de los colombianos. Entendiendo la educación como el resultado de un proceso multidireccional en el cual se realiza el intercambio de conocimientos, experiencias, valores y demás aspectos que hacen parte del desarrollo integral del individuo; un proceso que no se desarrolla solamente en el aula de clase, sino que trasciende a escenarios vivenciados en la cotidianidad y que exigen al sujeto poner en manifiesto decisiones morales y conductuales producto del mismo proceso; y asumiendo la cultura como el conjunto de expresiones del individuo que como ser social se vincula a su sociedad mediante manifestaciones artísticas, científicas, religiosas y filosóficas que caracterizan al grupo en el cual se desenvuelve, se opta por la realización de un recital de canto como actividad conducente a garantizar a los asistentes, un escenario educativo y cultural, por contener los elementos teóricos y prácticos desarrollados por el autor durante su proceso de formación profesional.

Por otra parte, también la Constitución nacional en su artículo 70, permite evidenciar el deber del estado frente a lo que tiene que ver con la promoción, fomento y acceso de los colombianos a la Cultura, así como también, a lo

relacionado con la preservación y difusión del patrimonio cultural. Frente a lo anterior, como músico en formación de una Universidad Pública, la Universidad Industrial de Santander, el autor del presente proyecto, se siente con la obligación de contribuir con el estado en el cumplimiento de sus deberes, propiciando espacios de formación cultural y de públicos, como lo puede llegar a ser un recital de Canto.

También, el autor busca ser coherente con lo planteado en el perfil del egresado del Programa de licenciatura en música, pues, a través de su propuesta, pretende proyectarse como *“un ciudadano receptivo, crítico e innovador de los procesos educativos, creativos e interpretativos de la música como expresión estética y artística enriquecedora de la cultura y de la condición humana”*<sup>1</sup> y *“un ciudadano ético y participativo en el dominio del espacio público democrático y agente del cambio social desde el quehacer educativo”*<sup>2</sup>, contribuyendo así, a la formación de futuros profesionales en el área y a la motivación de los diferentes miembros de la comunidad para asumir procesos serios de formación relacionados con el Canto y con la música.

## **1.5. ASPECTOS METODOLÓGICOS**

El proyecto presentado a través de este documento, fue ejecutado mediante cuatro fases, así:

Fase Inicial: corresponde a esta etapa lo relacionado con la formación vocal preliminar del autor, aspecto que motivó la ejecución del presente proyecto y que

---

<sup>1</sup> UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER (Bucaramanga), facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes música, Programas académicos, licenciatura en Música, Perfil.

<sup>2</sup>Ibíd.,

<https://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/programasAcademicos/licenciaturaMusica/perfilEgresado.jsp>

proporcionó los criterios musicales y vocales que soportan el mismo. En esta etapa se seleccionaron las obras que podían interpretarse para cumplir con el objetivo de acreditar el recital de canto como una estrategia de divulgación, difusión y motivación para el estudio del canto lírico en la región.

En la fase II, se realizó la búsqueda de información bibliográfica y audiovisual que permitió documentar el contexto musical e histórico del repertorio elegido, así como otros aspectos conexos con la ejecución del proyecto.

Posteriormente, se procedió a la realización de la fase III, en la cual fue escogida la información relevante para el desarrollo del proyecto y se procedió a su organización y sistematización para respaldar teóricamente el trabajo práctico (Recital) que lo acompaña. Paralelamente a lo anterior, el autor realizó el análisis y estudio tanto de manera individual como con pianista acompañante, de cada una de las obras que fueron seleccionadas en la primera fase, para ser presentadas en el recital.

Finalmente, en la cuarta fase, se efectuó la socialización de los resultados del proyecto, en la cual se evidencia el cumplimiento de los objetivos planteados por el autor. Tal socialización se compone del recital como estrategia de divulgación difusión y motivación para el estudio del canto lírico y de la exposición de los aspectos teóricos que soportaron el proyecto.

## 2. MARCO REFERENCIAL

### 2.1. MARCO CONCEPTUAL

#### 2.1.1. La Técnica vocal

Entendiendo la técnica vocal como el estudio de todos los aspectos que se integran en la producción de la voz con el fin de favorecer su desarrollo hacia la cualificación del sonido, la conservación y cuidado de la misma y lograr óptimos resultados en la emisión vocal tanto en la voz hablada como en la voz cantada, en este marco conceptual, serán abordados tales aspectos, enfocados al uso de la voz cantada.

La voz, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua española es, el “Sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales”<sup>3</sup>, es decir, que para que exista la voz se requiere del trabajo conjunto entre diferentes órganos y procesos, siendo éstos, los relacionados con la respiración, la producción del sonido y la articulación del mismo. García Lidia<sup>4</sup>, afirma que “en la fabricación de la voz interviene absolutamente todo el cuerpo, es decir todos los músculos, todos los órganos y todas las articulaciones, de esta manera todo el cuerpo se hace sonido en nuestra voz”.

Tulon Arfelis<sup>5</sup>, define la voz como “un sonido que producido por la laringe y amplificado por las estructuras de la resonancia, en el canto, alcanza su máxima

---

<sup>3</sup> REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Diccionario Encarta. Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>4</sup> GARCIA, Lidia. Tu voz tu sonido. Ediciones Días de Santos S. A. España. 2003 Pág. 183

<sup>5</sup> TULON ARFELIS, Carme. Cantar y hablar. Editorial Paidotribo, 2005. 256 págs.

expresión y belleza”. Para Bustos Sánchez Inés<sup>6</sup>, “la técnica vocal es el punto de partida puesta al servicio de la expresión en la construcción de un personaje teatral, de la interpretación en el canto lírico exponente de la máxima exigencia vocal”.

La técnica vocal forma parte del largo proceso que todo cantante debería asumir, ya que es precisamente su dominio el que está a favor de la interpretación, consolidación y conservación del sonido. Asimismo, utilizar la propia voz, implica desarrollar aspectos físicos y psicológicos en cada individuo, como la actitud mental, la afectividad, la emocionalidad, postura, respiración, articulación entre otros.

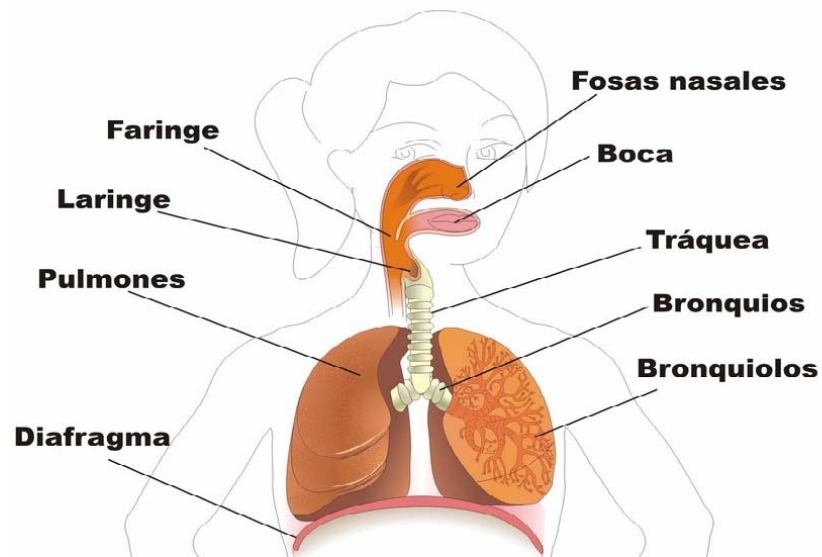
Al hablar de fonación se hace referencia a la acción sonora que se produce en la laringe, y cuya actividad tiene incidencia en la coordinación y el control de la inspiración y la espiración del aire de los pulmones. Los pulmones son la fuente de energía necesaria para provocar el movimiento vibratorio en la laringe donde se origina el sonido.

En cuanto a la producción de la voz, se requiere de una primera función, la del fuelle en los pulmones, es decir, del aire que ingresa al organismo mediante la inhalación y que durante la espiración funciona como insumo o materia prima para dar como resultado un sonido al interactuar con las cuerdas vocales. Como ya se enunció, la respiración tiene dos procesos básicos, la inhalación (entrada de aire) y la exhalación (salida de aire). De ésta se encarga el aparato respiratorio, conformado por: cavidad nasal, faringe, laringe, tráquea, bronquios, bronquiolos, alvéolos y pulmones, contenidos en una caja torácica delimitada por las costillas, los músculos intercostales y el diafragma, los cuales también juegan un papel importante durante cada uno de los procesos.

---

<sup>6</sup> BUSTOS SANCHEZ, Inés. La Voz: la técnica y la expresión. Editorial Paidotribo 2003.pag 16

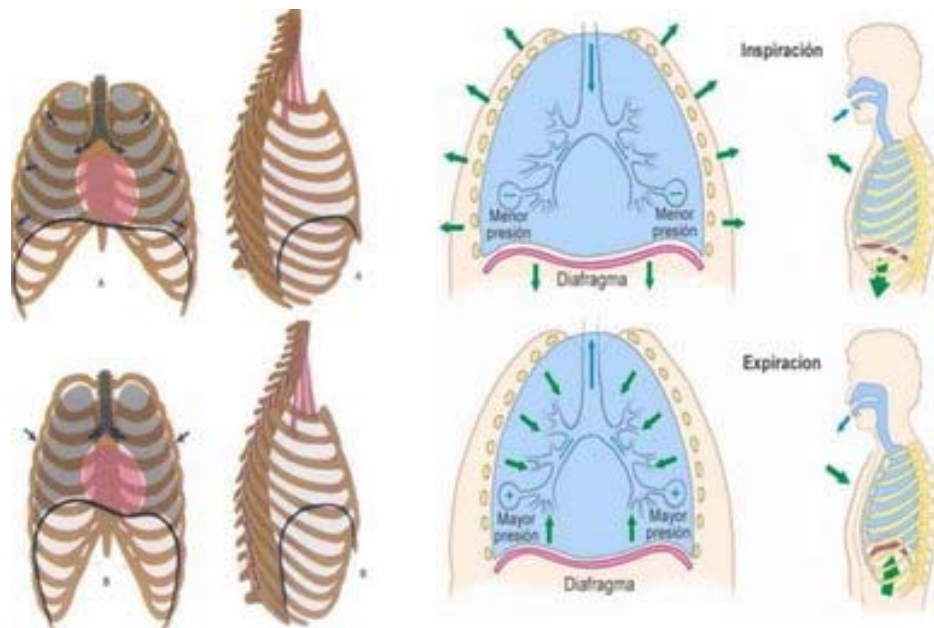
**Figura 1. Aparato Respiratorio**



Fuente: Ministerio de Educación y ciencia NIPO. Disponible en: [http://www.vi.cl/foro/topic/1071-apuntes-de-biologia-y-quimica/page\\_\\_st\\_\\_366](http://www.vi.cl/foro/topic/1071-apuntes-de-biologia-y-quimica/page__st__366)

En consecuencia con lo anterior, diferentes autores proponen tres tipos básicos de respiración; la clavicular, la Intercostal y la costo-diafragmática, siendo esta última, la más recomendada cuando de hablar o cantar se trata. Entre las razones que respaldan la anterior afirmación, se puede afirmar que este tipo de respiración permite mantener una postura corporal adecuada sin ejercer tensión ni distracción en los músculos de la laringe para que estos cumplan con su función estabilizadora; permite el ingreso de mayor cantidad de aire a los pulmones garantizando naturalidad durante los procesos de inspiración, retención y expiración; facilita mejor control de entrada y salida de aire debido a que los músculos abdominales y diafragma admiten mejor control a voluntad; entre otras.

**Figura 2. Fases de la respiración**



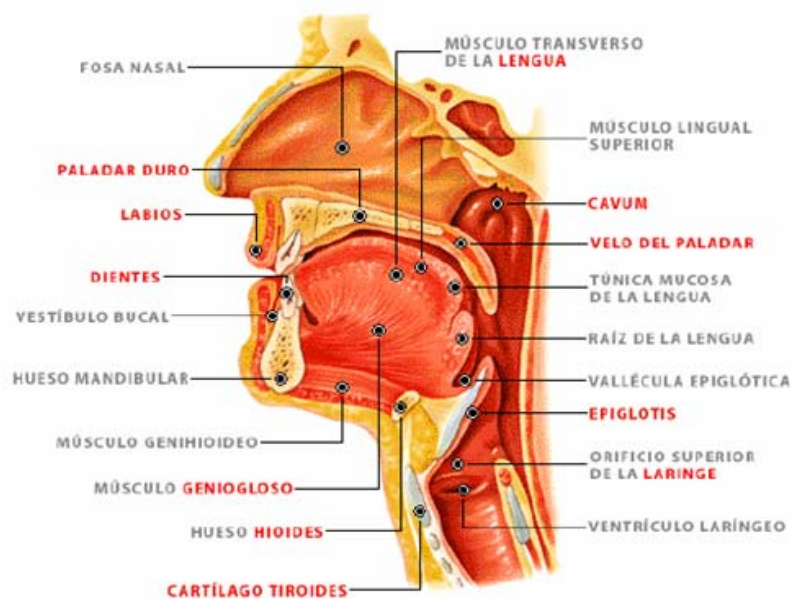
Fuente: El sistema respiratorio. <http://respiracion-maricela.blogspot.com/>

Se denomina: **Inspiración** y **Espiración** a los dos ciclos ó fases utilizados durante el mecanismo respiratorio, que básicamente, es el control ejercido tanto de las inspiraciones, como espiraciones. Tal como se muestra en la Figura 2, en la fase de la **Inspiración**, ocurre que los músculos intercostales externos se contraen, haciendo que las costillas suban, al igual que el esternón, provocando que el **diafragma** descienda, para así ensanchar el diámetro de su verticalidad y de esta manera aumentar la capacidad de la caja torácica, cuyo propósito final tendrá, apoyar la fuerza de la emisión vocal. Proceso contrario ocurre en la **Espiración**, en ella, las costillas, el esternón y diafragma vuelven a la posición inicial, al igual que los músculos intercostales externos se relajan, disminuyendo la capacidad de la caja torácica, induciendo a que los pulmones se contraigan, lo que promoverá consecutivamente la salida de la corriente de aire de manera dosificada.

Cabe indicar, también, que uno de los aspectos más importantes en la ejecución y práctica vocal, es entender la fonación, ya que es un mecanismo complejo en el que intervienen varios órganos. Inés Bustos Sánchez, define el proceso fonatorio básicamente, *como la emisión de un sonido que luego es articulado en palabras y proyectado hacia el exterior*<sup>7</sup>.

Con respecto a lo anterior, la fonación se produce cuando un volumen del aire es forzado por los pulmones a través de la laringe, y la cavidad oral por la acción del diafragma<sup>8</sup>; es decir que esta contracción y relajación de las cuerdas vocales en la laringe desarrollan su función principal, crear el sonido, este sonido es llamado *laríngeo* y será posteriormente modificado a efectos de transformarse ayudado por el elemento o sistema resonador.

**Figura 3. Aparato Fonador.**



Fuente: Técnica vocal. <http://tecnicavocalutp.blogspot.com/>

<sup>7</sup> *Ibíd.*, P. 43

<sup>8</sup> SUAREZ NIETO, Carlos. Tratado de Otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello. Editorial Medica Panamericana, Segunda Edición, tomo III. Buenos Aires. Año 2008. pagina 2269

Ahora bien, se puede decir que para que el proceso de fonación este completo dependerá de una relación y acción conjunta de manera equilibrada entre los demás sistemas conectores, es decir entre el sistema auditivo, el sistema vestibular, el sistema nervioso central (SNC) y las cavidades de resonancia. De estas últimas es importante resaltar que su actividad producirá un efecto de ganancia en sonoridad, dado que esto mismo originará el timbre y el volumen característico que posee cada persona.

Las cavidades de resonancia constituyen lo que se conoce como el sistema resonador, las principales están localizadas en el rostro y pecho. Los resonadores más importantes del rostro son: el paladar óseo, los senos maxilares, esfenoidales y frontales, y la faringe, órgano común para las vías digestiva y respiratoria.

Finalmente en el trabajo de la técnica vocal, el sonido es modelado por los órganos encargados de la articulación (velo del paladar, lengua y labios), para adquirir forma de vocales, sílabas, palabras, y frases, es decir, cumplen con el papel de dar vida a la imagen que se describe, ya que es la que permite al ser humano ser escuchado y comprendido, por ello la importancia de que una buena emisión sonora esté regida por una buena articulación.

En el desarrollo de la técnica vocal las necesidades vocales del cantante son propias, es decir es un proceso individual de crecimiento continuo a todos los niveles, que sólo se puede hacer con compromiso total y propiedad.

## **2.2. MARCO DE ANTECEDENTES**

En el programa de licenciatura en música de la UIS se han desarrollado proyectos similares a éste, cuyos documentos reposan en la Biblioteca Institucional. Entre los más afines, se pueden destacar los siguientes:

- Herramienta pedagógica para la preparación de un recital de canto, desarrollado en el año 2004 por la Lic. Andrea Juliana Zambrano Olarte, del cual se tomó como referencia la tabla propuesta en el proyecto ya que reseña los aspectos más relevantes a tener en cuenta en el análisis de las obras, de acuerdo con la autora, el desarrollar una guía como modelo de análisis, implica conocer más a profundidad la obra a interpretar respetando siempre los parámetros del autor de la misma.
- Interpretación de repertorio de soprano en la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, sustentado en el año 2005 por Piedad Marcela Peñaranda, en el cual la autora enfatiza principalmente en el dominio de la respiración como base de estudio y desarrollo vocal de todo cantante.

### **2.3. MARCO LEGAL**

Para respaldar formalmente el objeto del presente trabajo de grado, se considera relevante mencionar la normatividad existente en Colombia que hace referencia a los elementos relacionados con el Canto como manifestación cultural que requiere de estrategias de difusión y divulgación.

El artículo 70 de la Constitución Política Colombiana, se compromete a (...) fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos (...) por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. El estado está obligado a promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los ciudadanos sin discriminaciones y a promover el respeto, el aprecio y la valoración de cada uno de los elementos de la pluralidad cultural de la ciudad.

Así mismo, la Ley de Cultura 397 de 1997, por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan

normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias; en su Artículo 1, numeral 12, afirma: (...) El estado promoverá la interacción de la cultural nacional con la cultura universal. También determina cuáles serán las instituciones encargadas de la difusión y promoción del patrimonio cultural; el papel del estado en relación con la cultura, entre otros.

Acorde a lo anterior, La Ley 115 de 1994 ó Ley General de Educación (...) establece que la educación artística y cultural es un área fundamental del conocimiento, (...) La práctica, el acceso y el diálogo entre las manifestaciones artísticas y culturales hacen parte de los derechos fundamentales de los ciudadanos.

Por otra parte y en consonancia con el pensamiento nacional, el Plan de desarrollo de Bucaramanga 2008 – 2011 plantea dentro de sus líneas estratégicas, una denominada: “LÍNEA 2: CIUDAD EDUCADORA Y CULTURAL” con la cual busca *optimizar y cualificar el servicio educativo y la acción cultural para dignificar la vida humana a través de la formación integral que facilite a cada persona la construcción responsable de su vida como parte del proyecto colectivo y ciudadano de la ciudad*<sup>9</sup>.

En lo relacionado con la cultura, el Plan de Desarrollo le apuesta al fortalecimiento de los procesos de formación, producción, distribución, circulación y consumo de los bienes y servicios culturales, así como a la valoración, protección y recuperación del patrimonio material; y el apoyo a los procesos de planificación y participación del sector cultural. A su vez, determina la necesidad de crear una red de escenarios para desarrollar actividades culturales de nivel, incorporando bienes disponibles y la construcción de cultura ciudadana orientada hacia el

---

<sup>9</sup> ALCALDÍA DE BUCARAMANGA. Plan de desarrollo 2008-2011. Pág. 15

fortalecimiento y promoción de las expresiones artísticas y culturales a través de espacios y mediadores que integren la educación y la cultura.

### 3. DESARROLLO DEL PROYECTO

A partir del proceso de formación y práctica vocal del autor desarrollados en lo que se considera la primera fase ó fase inicial de este proyecto, se pudo concluir que un recital de canto, dados los procesos que se llevan a cabo para su realización, es una actividad integradora de elementos musicales y vocales tanto teóricos como prácticos que exige ser presentado al público, convirtiéndose a su vez, en una acertada estrategia de difusión y divulgación tanto del repertorio como de las habilidades y aptitudes del artista; así como también se convierte en una actividad de apoyo y motivación para los músicos en formación, y para aquellos que de manera informal desarrollan su habilidad vocal en diferentes agrupaciones y/ó ensambles.

Conforme a lo anterior, se procedió a seleccionar las obras a interpretar en dicho recital, utilizando como criterios:

- El nivel de desarrollo vocal del intérprete.
- El nivel de dificultad de las obras seleccionadas abarcando los aspectos estilísticos y contextuales.
- La variedad temática del repertorio con el fin de que éste resulte atractivo y susceptible de ser incluido por estudiantes afines y/ó interesados en el repertorio vocal lírico.

En la fase II, se realizó la búsqueda de la información bibliográfica y audiovisual que permitiera documentar el contexto musical e histórico del repertorio elegido, así como otros aspectos conexos con la ejecución del proyecto. Paralelamente, se fue seleccionando la información relevante y se dio inicio a la sistematización de la misma en lo que puede considerarse una fase III, que incluyó también el

estudio individual de las obras a presentar y el estudio con pianista acompañante, terminando esta fase con un documento escrito y un recital listo para ser presentado al público.

### **3.1. DE LAS OBRAS Y LOS COMPOSITORES**

Las obras seleccionadas pertenecen a diferentes períodos de la música con el fin de presentar diversos elementos técnicos y expresivos requeridos para cada una de ellas. De cada obra corresponde su análisis histórico-biográfico, morfológico; recomendaciones interpretativas y sugerencias para la solución de problemas técnicos.

- Aria Caro mio ben, canzonetta del compositor Giuseppe Giordani.
- Aria Stizzoso, mio Stizzoso de la ópera La Serva Padrona del compositor Giovanni Pergolesi, perteneciente al período Barroco.
- Aria In Uomini in Soldati de la ópera Così fan tutte del compositor Wolfgang Amadeus Mozart perteneciente al período Clásico.
- Chanson D'amour, género canción del compositor Gabriel Fauré, perteneciente al período Romántico.
- Aria Noche hermosa de la zarzuela Katuska del compositor español Pablo Sorozábal.
- O mio babbino Caro de la ópera Il Tríptico del compositor Giacomo Puccini.
- La Caracola del género canción del compositor Colombiano José Rozo Contreras.

### 3.1.1. Caro mio ben.

**Tabla 1. Análisis musical “Caro mio ben”**


<p><b>Compositor:</b> Giuseppe Giordani (Italia 1744 – 1798), Estudia en el Conservatorio de Nápoles, donde escribe principalmente música para opera y música sacra, su fama se debe a “Caro mio ben”, ya que pertenece al género de cámara que se ejecutaba en pequeños entornos. Para algunos tratadistas es confundido con su hermano Tomaso Giordani a quien también le atribuyen la composición de esta pieza musical.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Giuseppe Giordani</b></p>  <p style="text-align: center;">En: <a href="http://www.ilquotidiano.it/articoli/2008/09/29/88631/al-pergolesi-un-convegno-internazionale-sul-giordaniello">http://www.ilquotidiano.it/articoli/2008/09/29/88631/al-pergolesi-un-convegno-internazionale-sul-giordaniello</a></p>
<p><b>Periodo Musical:</b> barroco tardío</p>	
<p><b>Instrumentación:</b> voz y piano</p>	
<p><b>Género:</b> poema antiguo napolitano</p>	
<p><b>Origen:</b> aria lírica antigua, con texto anónimo. Esta pieza musical fue conocida a partir del siglo XIX de acuerdo a la recopilación hecha por el músico y editor italiano Alessandro Parisotti. Pertenece a la colección de tres volúmenes sintetizados con el nombre de 24 canciones italianas y arias.</p>	
<p><b>Tema:</b> drama de amor.</p>	
<p><b>Idioma:</b> italiano</p>	
<p><b>Letra:</b></p> <p style="text-align: center;">Caro mio ben, credimi almen senza di te languisce il cor. il tuo fedel sospira ognor cessa, crudel tanto rigor.</p>	<p style="text-align: center;">Querido bien, al menos cree que sin ti languidece el corazón. El que te es fiel suspira hoy cesa, cruel tanto rigor</p>
<p><b>Escritura Musical:</b> La pieza como tal, y desde el punto de vista estructural está escrita a manera de barroco tardío, ya que su compositor es de principios del siglo XVIII. Una característica a resaltar es que en esta época de la música, ya se conoce cómo expresar el texto a través de la melodía.</p>	

Tabla 1. Continuación.

Tonalidad de Mi bemol mayor. En cuanto al rango melódico de la pieza es de (D4 – F5). Los intervalos suelen estar muy cercanos entre sí, siendo los de mayor repetición, los de segundas y cuartas tanto en la melodía como en el acompañamiento.

Del texto, es una estrofa de 8 versos de arte menor, con rima asonante; las ideas sentimentales están marcadas en un sentido dulce, tal vez romántico y pasible, pero también profundo e intenso generando cierta tensión interpretativa. Las frases relevantes “*senza di te languisce il cor*” “*cessa crudel tanto rigor*”, son las que indican mayor expresividad, esta arietta podría ser considerada un lamento ya que la música a primera vista está hecha al servicio del texto. Cabe anotar que el compositor busca expresar lo que dice el texto.

La pieza consta de tres secciones, forma ternaria o simple, con el esquema A-B-A'. Inicia primero el piano a modo de introducción de cuatro compases con línea melódica principal.

La sección A comienza en el compás 5 con dos grandes frases fragmentadas en motivos cortos de dos compases. La primera frase va desde el compás 5 hasta el 9. En el contenido armónico se aprecia: segundo grado con séptima, cuarto grado, quinto grado con séptima, acordes de tensión, sin embargo se recomienda un l acompañamiento muy tranquilo. Los valores rítmicos de la armonía son iguales a los de las melodías (por corcheas y con acordes repetidos). La segunda frase es una respuesta a la línea que trae el piano, y abarca hasta el final de la primera sección, es decir, en el compás 12, terminando en una cadencia perfecta I-IV-V-I. Después se encuentra el puente con el mismo tema, pero a partir del quinto grado.

La sección B, desarrolla la idea melódica comenzando en si bemol; el ritmo se mantiene al igual que los acordes, ya que son más cortos y con repeticiones no exactas, volviendo así a la tónica a partir del compás 15 hasta el tercer tiempo del compás 22 en donde finaliza con un “ritardando” dando así la sensación de reposo. En la última sección A' es igual a la primera sección A, pero con una coda de 3 compases para finalizar la obra.

Fuente: La autora

**Figura 4. Forma “Caro mio ben”**

CARO MIO BEN – GIUSEPPE GIORDANI									
SECCIONES	INTRO	A		PUENTE	B		A'		CODA
Macroforma		SECCION I			SECCION II	SECCION III			
Microforma	0	a	a'		b	a2	a1	a3	
Compás	4	4	4	2	4	3	4	5	2
Tonalidad	Eb	Eb	Eb	Eb	Bb	Eb	Eb	Eb	Eb

Fuente: La autora

### 3.1.2. Stizzoso, mio Stizzoso.

**Tabla 2. Análisis musical “Stizzoso, mio Stizzoso”**

<p><b>Compositor:</b> Giovanni Battista Pergolesi, es catalogado como uno de los compositores más originales del estilo barroco y estuvo principalmente influenciado por grandes maestros como Monteverdi y Palestrina. Se dice que su música antecede su época mostrando su extraordinaria capacidad, destreza, encanto y sutileza, principalmente notada en sus líneas melódicas<sup>10</sup>. Se inclinó tanto por lo religioso como por lo cómico. Se le considera el pionero de la ópera bufa. Fue maestro de Capilla del Príncipe Fernando Colonia Stigliano componiendo para sus conciertos privados “las sonatas para violín y bajo” y probablemente muchas de las cantatas profanas y conciertos. En el año de 1732 el compositor selló su obra musical, creando la ópera Il Prigioner Superbo con la Serva Padrona como intermezzo. El intermezzo en el siglo XVII era una breve representación teatral, que se hacía a mitad de una ópera, y se le llamaba intermedio, ya que era de carácter risible y burlesco. Este género musical se consolidó con esta obra que años más tarde en París (1752) sería presentada como ópera cómica, la cual es considerada hoy día su obra maestra. Marcado por una breve existencia a causa de la enfermedad de tuberculosis, se retiró al convento de los franciscanos de Pozzuoli, donde poco antes de su muerte acaecida en 1736 escribió, el universal Stábat Mater, como un encargo de la cofradía de la Virgen de los Dolores para sustituir el de Alexandro Scarlatti (1660-1725) destinado a las representaciones del Viernes Santo. Pergolesi es considerado un innovador que renovó el convencionalismo de las arias del recitativo.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Giovanni Battista Pergolesi</b></p>  <p style="text-align: center;">En: <a href="http://eldespertardelmusico.blogspot.com/2010/11/giovanni-battista-pergolesi-1710-1736.html">http://eldespertardelmusico.blogspot.com/2010/11/giovanni-battista-pergolesi-1710-1736.html</a></p>
--	--

Tabla 2. Continuación.

<b>Periodo Musical:</b> barroco tardío 1600-1750.	
<b>Instrumentación:</b> voz y piano, escrita originalmente para solistas soprano, bajo y orquesta de cuerdas.	
<b>Género:</b> Comedia.	
<b>Origen:</b> pertenece a la ópera bufa <i>La serva padrona</i> (la criada patrona). Fue estrenada en el teatro San Bartolomeo, de Nápoles el 28 de Agosto 1733, en ocasión del cumpleaños de la emperatriz Elizabeth Cristina. Texto del libretista Genaro Antonio Federico.	
<b>Tema:</b> El argumento relata el exitoso plan de una sirvienta (serpina-soprano) para casarse con su viejo y soltero señor (Uberto- bajo-barítono).	
<b>Idioma:</b> italiano.	
<b>Letra:</b>	
<p>Stizzoso, mìo Stizzoso          voi fate il borioso,          ma non vi può giovare          bisogna al mio divieto          star chetó, e non parlare.          z....Serpina vuol così          credi'io che m'intendete,          dacché mi conoscete          son molti e molti dì.</p>	<p>Rabioso, rabioso mìo,          vos sois un presuntuoso          pero de nada os servirá.          obedecer y no decir nada          ¡ssshhh!...serpina así lo quiere          yo creo que me entendéis          ya que me conocéis          desde hace mucho tiempo.</p>
<p><b>Escritura Musical:</b> esta aria es considerada de la forma da capo, así mismo varios autores coinciden con el estilo natural y sencillo, como también el uso frecuente de unísonos, motivos cortos con repetición "(...cortos retazos y citas melódicas se repiten at infinitum...y la formula armónica de la cadencia perfecta I-IV-V, se repite constantemente...)"<sup>11</sup> Su rango es de si bemol 3 hasta La bemol 5.</p> <p>Composición binaria antigua dentro de una forma compuesta propia del barroco. Empieza la primera sección <b>A</b> con tema principal que se repite dos veces, comprendiendo hasta el compás 39 con modulación a Eb, donde comienza el tema <b>A'</b> en la misma tonalidad de Eb, hasta el compás 63. Esta pieza se caracteriza por ser muy simétrica pero de ella se puede decir que no corresponde a un período como tal porque se repiten las frases; a continuación el desarrollo del tema principal que se le llamó <b>B</b> y que termina con modulación a Ab, como al inicio del aria hasta el compás 90. Seguidamente una segunda sección, que se le llamó <b>C</b>, hasta el compás 109 desarrollando elementos de <b>A</b>, <b>A'</b> y <b>B</b>. El aria finaliza en cadencia perfecta con Db. considerando elementos tanto barrocos como clásicos, además del puente con tema principal en el piano. Seguidamente, la repetición del tema principal A – A' – B y por último la coda.</p>	

Tabla 2. Continuación.

**Recomendaciones:** La recomendación para esta pieza musical es realizar un análisis detallado de las características y recursos que posee el aria de principio a fin, tales como los acentos, articulación, matices contrastantes, las numerosas secciones que cambian de valor y que requieren de estudio por separado; así mismo es conveniente el análisis del personaje, para ello es útil buscar los elementos y recursos que éste posea para poder aproximarse a la idea creativa del compositor

Fuente: La autora

Figura 5. Forma “Stizzoso mio, Stizzoso”

STIZZOSO, MIO STIZZOSO - GIOVANNI PERGOLESI												
SECCIONES	I SECCION					II SECCION		III SECCION				
Macroforma	A	PUENTE	A'	B	PUENTE	C	PUENTE	A	PUENTE	A'	B	CONCLUSION PIANO
Compás	35	5	25	25	5	18	9	35	5	25	25	5
Tonalidad	Ab-Eb	Eb	Eb - Ab	Abm Ab	Ab	Db - Dbm - Db	Ab	Ab - Eb	Eb	Eb - Ab	Abm - Ab	Ab

Fuente: La autora

### 3.1.3. In uomini, in soldati

Tabla 3. Análisis Musical “In uomini in soldati”


<p><b>Compositor:</b> Johannes Chrysostomus Wolfgang Theopilus Mozart (Austria 1756 - 1791). El gran Mozart, para muchos autores, representa el clasicismo musical en su estado más puro. Autor de un amplio catálogo de operas y sinfonías. Su estilo integral, combina las melodías del estilo italiano, así como la forma y el contrapunto germánicos. Su música es cristalina, sugestiva, con encanto y honda expresividad, concibe el clasicismo del siglo XVIII, sencillo, claro y equilibrado, pero sin huir de la intensidad emocional. Estas cualidades son visibles sobre todo en sus conciertos, con los dramáticos contrastes entre el instrumento solista y la orquesta. Y en las operas, con las reacciones de sus personajes ante diferentes</p>	<p style="text-align: center;"><b>Wolfgang A. Mozart</b></p>  <p style="text-align: center;">En: <a href="http://leiter.wordpress.com/tag/johannes-brahms/">http://leiter.wordpress.com/tag/johannes-brahms/</a></p>
---	--

Tabla 3. Continuación.

<p>situaciones. Su producción lírica pone de manifiesto una nueva unidad entre la parte vocal y lo instrumental, con una delicada caracterización y uso del estilo sinfónico propia de una nueva era musical<sup>12</sup>. Cabe destacar el importante papel que desempeñó su padre, (Leopold Mozart) en su formación musical desde muy temprana edad, también músico y violinista al servicio del arzobispo de aquella ciudad, Austria. Su principal aporte ha sido la contribución al desarrollo de los diversos géneros musicales principalmente el género operático, destacándose su originalidad y lucimiento en cada una de ellas.</p>	
<p><b>Periodo Musical:</b> Clasicismo, aproximadamente entre los años 1750-1825</p>	
<p><b>Instrumentación:</b> voz y piano. Escrita originalmente para voz y orquesta de cámara.</p>	
<p><b>Género:</b> Comedia</p>	
<p><b>Origen:</b> pertenece a la ópera Bufo<sup>13</sup> Così fan tutte (Así hacen todas o La escuela de los Amantes); compuesta como encargo del emperador José II de Austria, así mismo fue estrenada en Viena el 26 Enero 1790, Lleva por número KV 588 y texto escrito por Lorenzo Da Ponte.</p>	
<p><b>Tema:</b> La infidelidad puesta a prueba.</p>	
<p><b>Idioma:</b> italiano</p>	
<p><b>Letra:</b></p> <p>In Uomini, in soldati  Sperare fedeltá?  non vi fate sentir per caritá!  di pasta simile son tutti quanti  le fronde mobili, l'aure incostanti  han piú degli uomini, stabilitá.  Mentite lagrime, fallace sguardi  voci ingannevoli  vezzi bugiardi  son le primarie lor qualitá  in noi non amano  che il lor diletto  poi ci dispregiano  neganci affetto</p> <p>né val da'barbari  chieder pietá  paghiam o femmine  d'ugual moneta</p>	<p>En hombres, en soldados  Esperar fidelidad?  ¡que no os oigan decir eso, ¡por caridad!  de parecida pasta  están hechos todos  las ramas móviles  los vientos inconstantes  tienen mayor firmeza que los hombres.  Mentirosas lágrimas  miradas falaces  palabras engañosas  gracias mentirosas  son sus principales cualidades  en nosotras no aman  sino su propio placer,  luego nos desprecian  nos niegan su afecto  no sirve de nada a esos bárbaros  pedirles piedad.</p>

Tabla 3. Continuación.

questa maléfica razza indiscreta amiam per comodo per vanità	paguemos, oh! Mujeres con igual moneda a esa maléfica raza indiscreta amemos por comodidad ó por vanidad.
<p><b>Escritura Musical:</b> el aria in uomini, in soldati es una forma binaria compuesta, está propiamente escrita para ópera. El recitativo hace parte de la introducción, así mismo se destacan principalmente frases cortas, y motivos cortos, diálogos con piano, por lo demás su estructura como tal, es libre. Escrita en tonalidad en Fa mayor, seguidamente el recitativo, que comprende 23 compases, continua luego con el tema <b>A</b> que contiene a – b; la sección <b>B</b> empieza el tema en piano, ésta como una variante de <b>A</b>, la cual se repite dos veces y se le llamó a la segunda b'. Después viene puente, seguido de <b>A'</b> y <b>C</b> en forma libre por sección, y, a manera de conclusión los cinco últimos compases de piano como coda final.</p>	

Fuente: La autora

Figura 6. Forma “In uomini, in soldati”

IN OUMINI, IN SOLDATI - WOLFGANG AMADEUS MOZART										
SECCIONES	RECITATIVO	ARIA							CONCLUSION DE PIANO	
Macroforma		A	B	PUENTE	A'	C				
Microestructura		a	b	b'		a'	c	c'		
Compases	1 - 24	8	12	12	1	8	8	12	5	
Tonalidad	F	F	C	Gm - F	F	F	F	F	F	

Fuente: La autora

### 3.1.4. Chanson D`amour.

**Tabla 4. Análisis musical “Chanson D`amour”**

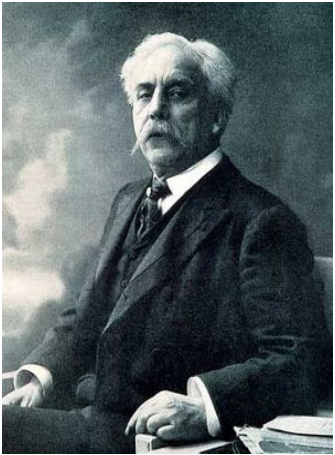
<p><b>Compositor:</b> Gabriel Fauré (Francia 1845-1924). Escribió varios ciclos de canciones para solista y piano. También una considerable cantidad de música pianística, de cámara y sacra, entre la que sin duda, su Réquiem (óp. 48), es la obra más reconocida. Heredero del romanticismo y uno de los compositores más importante, influyente y original de su época, siendo ésta una significativa contribución a la creación del gran estilo de la melodía francesa. Según los conocedores de su obra, Fauré se inclinó por un sonido más discreto y emotivo que se enfrentaba con el estilo llamativo de Richard Wagner y sus seguidores. Su obra se enmarca en el período final del Romanticismo y primeras décadas del Siglo XX, cuando las innovaciones musicales fueron muy rápidas. También se le ha caracterizado por la clásica elegancia revelada en la forma de sus composiciones, unida siempre a una sensibilidad poética muy fina. Su periodo de juventud está influido por Mendelssohn y Gounod; asimismo, en su periodo de madurez su estilo se hace más exigente y sólido; hay que añadir que durante la vejez del compositor, su pensamiento musical y los medios de expresión se concentran y adquieren verdadera grandeza. Su formación musical tuvo lugar en la escuela de música de Niedermeyer en París, recibiendo una sólida formación en letras, órgano, contrapunto, fuga, canto llano, composición. Tuvo como profesor de piano a uno de los músicos franceses más importantes del período, Camile Saint-Säens. También conoció a otros ilustres músicos contemporáneos, como Franz Liszt y viajó a Londres, Colonia y München, donde quedó fascinado con las interpretaciones de la obra de Richard Wagner. Además de ser admirado por los compositores franceses del llamado Grupo de los Seis.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Gabriel Fauré</b></p> 
<p style="text-align: right;">En: <a href="http://redmayor.wordpress.com/2010/10/30/gabriel-faure-1845-1924/">http://redmayor.wordpress.com/2010/10/30/gabriel-faure-1845-1924/</a></p>	
<p><b>Periodo Musical:</b> Romanticismo 1820 -1910.</p>	
<p><b>Instrumentación:</b> voz y piano.</p>	
<p><b>Género:</b> poema modificado por Armand Silvestre (1831-1901).</p>	
<p><b>Origen:</b> compuesta en 1882 es una evocación del siglo XVI basada en un poema de Jean-Antoine de Baïf. Clasificación Op.27 Nº 1; del ciclo de la Bonne Chanson.</p>	
<p><b>Tema:</b> Amor.</p>	
<p><b>Idioma:</b> Francés.</p>	
<p><b>Recomendaciones técnicas:</b> Al abordar el estilo de la melodía francesa, será útil</p>	

Tabla 4. Continuación.

<p>comprender la textura romanza de la pieza, ya que es una composición que no posee intervalos de mayor distancia, pero si una línea sonora de colorido, y contrastes claramente marcados en la partitura; con un acople preciso en el acompañamiento, que por su armonía, ésta es una de las mayores dificultades que posee la partitura. Conviene estudiar la obra armónicamente, es decir estudiar los acordes por separado, es decir un estudio previo en el piano para interiorizar toda la melodía. En el trabajo con el pianista, es conveniente comenzar con un tiempo más lento que el indicado, ya que de esta manera se tendrá más control y conciencia de la armonía y modulaciones presentes. Otro aspecto a resaltar, tiene que ver con el manejo de la respiración, que esta indicado en cada frase musical de la partitura, además de, el estudio individual del texto por separado, que también es fundamental ya que los fonemas guturales del francés indiscutiblemente así lo requieren. Una recomendación es leer el poema y recitarlo hasta que este completamente aprendido, eso afianzará la seguridad en la interpretación de la obra.</p>	
<p><b>Letra:</b></p> <p>J'aime tes yeux, j'aime ton front o ma rebelled, ô ma farouche, J'aime tes yeux, j'aime ta bouche Oú mes baisers s'épuiseront.</p> <p>J'aime ta voix, j'aime l'étrange Grace de tout ce que tu dis, O ma rebelle, ô mon cher ange, Mon enfer et mon paradis!.</p> <p>J'aime tout ce qui te fait belle De tes pieds jusqu'a tes cheveux O toi vers qui montent mes voeux O ma farouche, ô ma rebelle!.</p>	<p>Amo tus ojos, amo tu frente o mi rebelde, o mi esquivo Amo tus ojos, amo tu boca Donde mis besos se agotarán.</p> <p>Amo tu voz, amo la extraña gracia de lo que dices, o Mi rebelde, o mi ángel querido mi infierno y mi paraíso.</p> <p>Amo todo lo que te hace bella de tus pies hasta tus cabellos tus versos que encendieron mi deseo O mi esquivo, o mi rebelde!.</p>
<p><b>Escritura musical:</b> forma de Rondó A-B-A-C-A'. Su tonalidad original es fa mayor cuyo rango comprende (E3 – F#4). La línea melódica se mueve casi a lo largo de la escala en intervalos de una nota. Luego, la atmosfera musical es poética y a la vez romántica, se destaca una fuerte estructura armónica propia de Fauré en su madurez musical, así como, modulaciones lejanas, motivos rítmicos cortos, sutiles y repetidos. También es marcado el inicio de la melodía en diferentes ritmos de la medida.</p> <p>Chanson D'amour inicia con dos compases de introducción, en tonalidad G mayor. El estribillo de la parte <b>A</b> comienza en sol mayor, y luego pasa a <b>Eb</b>; esto es, primer tema ó línea melódica en donde su estructura armónica se mueve por Am – F – G; en ese sentido se encuentran también, modulaciones en cada compas, después viene estribillo <b>A'</b>, que es misma frase, en donde se repite el motivo y la armonía pero la</p>	

Tabla 4. Continuación.

tonalidad cambia a Fa mayor con acordes lejanos y armonía disonante; en el cual el acorde disonante no resuelve a la tónica; no obstante, es una característica en la música del compositor, esto es para generar tensión. Después se encuentra el PUENTE en donde se encuentra el pedal de la tónica y por encima otros acordes IV - II - III - IV - II - V; Seguidamente la parte B es otro tema, ya que se destacan principalmente acordes alterados, también modulaciones en cada compas, que a la vez termina con dominante y quinta aumentada de Re mayor resolviendo en la parte C, con elementos de A, y cuya armonía G - E - F# - G - Eb para regresar a G, termina como CODA en los últimos cinco compases, además de tónica con acordes bifuncionales.

Fuente: La autora

Figura 7. Forma “Chanson D'amour”

CHANSON D'AMOUR – GABRIEL FAURÉ														
SECCIONES	INTRO	A		PUENTE	B		A		PUENTE	C		A'		CODA
Macroforma		ESTRIBILLO			I EPISODIO	ESTRIBILLO		II EPISODIO		ESTRIBILLO				
Microforma		a	a'		b	a'	a	a'		c	c'	a	a''	
Compas	2	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	6	5
Tonalidad	G	Gm - Am	F-G	G	G- Eb- Cm	G- Bb- G	G- Am	F-G	G	E	F#- G	G- Am	F-G	G

Fuente: La autora

### 3.1.5. O mio babbino Caro

**Tabla 5. Análisis Musical "O mio babbino caro"**


<p><b>Compositor:</b> Giacom Antonio Doménico Michele Secondo María Puccini (Italia 1858 – Bruselas). Nace en la localidad de Toscana en el seno de una familia tradicionalmente musical. Se dice que después de asistir a la presentación 1876 de la opera Aida en Pisa, del compositor Verdi, vino su decisión de dedicarse a la lírica teatral. A partir de la composición de su tercera opera Manon Lescaut (1893), su trabajo es imparable además de exitoso ya que puede vivir solamente de la composición de operas. La época más productiva de su carrera musical radicaría en el trabajo en equipo con los libretistas L. Illica, quien es dramaturgo y periodista, al que le corresponde esbozar el fondo y definir la trama poco a poco, discutiéndola con Puccini para luego acabar con un texto totalmente elaborado. Junto con ellos se destacó también el libretista G. Giacosa, autor de comedias de éxito y profesor de literatura, su trabajo concierne en colocar en verso el texto con el delicado cuidado de mantener tanto los aspectos literarios como los musicales, aunque la última palabra la tendría siempre el compositor. Así mismo, compositores de la música como Stravinski, Schoenberg Ravel y Weber expresan su admiración por Puccini a la vez que la crítica especializada lo califica de elaborar música exclusivamente comercial y no italiana.</p>	<p style="text-align: center;">Giacomo Puccini</p>  <p style="text-align: center;">En: <a href="http://www.eliteclasica.org/foro-arte/retratos-musicos-t28352.html">http://www.eliteclasica.org/foro-arte/retratos-musicos-t28352.html</a></p>
<p><b>Periodo Musical:</b> Romanticismo tardío.</p>	
<p><b>Instrumentación:</b> voz soprano y piano, versión solo instrumental.</p>	
<p><b>Género:</b> belcanto.</p>	
<p><b>Origen:</b> ésta Aria pertenece a la opera en un acto llamada Gianni Schicchi, basado en un episodio de la Divina Comedia del Dante. La primera representación se dio en Nueva York, en el Metropolitan Opera, el 14 diciembre 1918.</p>	

Tabla 5. Continuación.

<b>Tema:</b> suplica ó ruego.	
<b>Letra:</b> O mio babbino caro, mi piace è bello, bello; vo'andare in Porta Rossa a comperar l'anello! Sì, sì, ci voglio andare! e se l'amassi indarno, andrei sul Ponte Vecchio, ma per buttarmi in Arno! Mi struggo e mi tormento! O Dio, vorrei morir! Babbo, pietà, pietà! Babbo, pietà, pietà!	¡Oh papito querido, me gusta es bello, es bello; quiero ir a la Porta Rossa a comprar el anillo! ¡sí, sí, ahí quiero ir! ¡y si lo amase en vano, iré al Ponte Vecchio, para lanzarme al Arno! ¡me consumo y me atormento! ¡oh Dios, quisiera morir! ¡papito, piedad, piedad! ¡papito, piedad, piedad!
<b>Recomendaciones:</b> esta aria aunque su estructura es muy simple, representa un desafío vocal y estilístico por cuanto este desarrollo solo se logra, como producto ó resultado del estudio. En el canto hay que encontrar una motivación, ambicionarse cada vez más, además de la importancia que tiene el conocer donde se canta es decir encontrar el punto, a donde el sonido debe producirse; ya que cada registro necesita su propio espacio, así como educar la parte muscular de una manera progresiva. La seguridad es el aire, cada vez ser más dueño de lo que se hace.	
<b>Escritura Musical:</b> O mio babbino caro posee una forma sencilla en su estructura musical, se recomienda el acompañamiento como un arpa, en cuanto a la melodía se repite tres veces al igual que en la coda. La primera frase de la melodía contiene un salto de octava, repitiéndose en los compases siguientes, esta es un aria de gran expresión, así como de de gran exigencia vocal es decir, por su misma sencillez; también la armonía se mueve principalmente en Ab, sin modulaciones pero dentro de la tonalidad con acordes secundarios, además de triadas secundarias IV -III – II – VI con 7 –IV.	

Fuente: La autora

**Figura 8. Forma O mio babbino caro**

O MIO BABBINO CARO – GIACOMO PUCCINI				
Macroforma	INTRO	A		CODA
Micromicroforma	0	a	a'	a2
Compás	4	8	12,5	7
Tonalidad	Ab	Ab	Ab	Ab

Fuente: La autora

### 3.1.5. Noche hermosa.

**Tabla 6. Análisis Musical "Noche Hermosa"**

<b>Compositor:</b> Pablo Sorozábal (San Sebastián 1897 – Madrid 1988). También director de orquesta, uno de los últimos y más importantes creadores en España del género opereta y zarzuela. Posee un amplio catalogo de obras sinfónico, coral y orquestal. Su formación académica netamente Alemana, su influencia musical por el período verista Italiano, combinado con su investigación folklórica española y vocal, han merecido el reconocimiento del público y crítica musical. Algunas de sus obras más conocidas son: Katuska (1931), que representó su primer éxito y fama; la del manojo de rosas (1934), y la tabernera del pueblo (1936).	
<b>Periodo Musical:</b> Nacionalismo ó primera mitad del siglo XX.	
<b>Instrumentación:</b> Voz y piano.	
<b>Género:</b> Zarzuela.	
<b>Origen:</b> opereta en dos actos con texto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso, estrenada en 1931 en Barcelona.	
<b>Tema:</b> Katuska es la historia romántica de una chica rusa que es capaz de renunciar a una vida acomodada por amor.	
<b>Idioma:</b> castellano.	
<b>Letra:</b>	<p>Noche hermosa, de jazmines perfumada  dile al eco que repita mis palabras  noche hermosa que de luna estas nevada  lleva lejos piano piano esta triste canción.</p> <p>Dile que vuelva pronto, dile  dile que mi amor le aguarda  dile, dile que la ausencia es pena  pena que me mata  dile que vuelva pronto, pronto  porque me muero si tarda.</p> <p>Noche hermosa de jazmines perfumada  dile al eco que repita mis palabras</p>

Tabla 6. Continuación

<p>noche hermosa que de luna estas nevada          lleva lejos piano, piano          mi canción de enamorada          lleva lejos piano, piano          el secreto de mi alma, de amor.</p>
<p><b>Escritura Musical:</b> Noche hermosa es una pieza de estructura primaria formada en tres secciones que son A – B – A'. En cuanto a la cadencia solo hay una, y se encuentra en la parte final, ya que entre las secciones no hay cadencia perfecta. Es una canción con melodías muy simples, también se destacan los acordes como acompañamiento de romanza, además de triadas principales, I - IV-V; en el acompañamiento notas que son muy pedales.</p>

Fuente: La autora

Figura 9. Forma “Noche hermosa”

NOCHE HERMOSA - PABLO SOROZABAL								
SECCIONES	INTRO	A		B			A'	
Macroforma								
Microforma		a	a'	B	b1	b2	a	a2
Compás	5	8	8	8	8	8	8	13
Tonalidad	G	G	G	Gm	Gm	Bb - Gm	G	G

Fuente: la autora

### 3.1.6. La caracola

**Tabla 7. Análisis Musical "La Caracola"**


<p><b>Compositor:</b> José Rozo Contreras (Bochalema 1884- Bogotá 1976). Desde muy niño mostró un interés marcado en la música, a partir de 1924 viaja a Italia, donde estudia violín con Oscar Zuccarini, contrapunto con Cesare Dobice, composición y dirección de bandas con Alesandro Vesella. De 1929 a 1930 se radicó en Viena, ingresando al Conservatorio Nueva Viena para estudiar dirección de orquesta y composición con los maestros Eugen Zador y Rodolf Nilius, regresando posteriormente a Colombia. Uno de los aportes más significativos para la vida musical e histórica de Colombia, lo efectuó Rozo Contreras al realizar la revisión para canto y piano y las nuevas versiones para orquesta sinfónica, para banda y coro del himno nacional de Colombia sobre la partitura original de Oreste Sindici. Versiones oficiales vigentes que fueron consagradas mediante el decreto gubernamental N° 1963 de 1946. Rozo Contreras recibió en reiteradas ocasiones importantes distinciones como el Premio "Ezequiel Bernal" por la obertura N° 2 sobre Oberturas nacionales en 1932; luego como profesor honorario del conservatorio de Cali, 1943; además de medalla cívica "Camilo Torres" del Ministerio de Educación nacional, en la cerebración de las bodas de la plata como director de la banda nacional, 1958.</p> <p>Su obra comprende desde sinfónico – orquestal, vocal especialmente romanzas para soprano y piano; música para banda y piano solo. En su obra también se encuentran transcripciones ó adaptaciones de obras ajenas como adiós casita, pasillo, cuatro preguntas, guabina santandereano N° 2, entre otras, así como también los himnos de Costa Rica, Haití, República China, Nacional de Perú, olímpico bolivariano. Al igual que libros, artículos y ensayos: "La banda, su desarrollo y su importancia para el arte y la cultura musical" en boletín latinoamericano de música año IV, 1938".</p>	<p style="text-align: center;">Rozo José Contreras</p> 
<p>Fuente: <a href="http://www.interdis.unalmed.edu.co/index">http://www.interdis.unalmed.edu.co/index</a>.</p>	
<p><b>Periodo Musical:</b> Nacionalismo ó primera mitad siglo XX.</p>	
<p><b>Instrumentación:</b> obra escrita para voz, soprano ó tenor y piano.</p>	
<p><b>Género:</b> romanza.</p>	
<p><b>Origen:</b> caracola es una pieza tardía, Compuesta en 1958. Constituye junto a Exaltación, la última de las ocho obras para canto y piano. Texto de Carlos López Narváez.</p>	
<p><b>Tema:</b> El texto recrea principalmente el recuerdo de un amor.</p>	
<p><b>Idioma:</b> español</p>	

Tabla 7. Continuación.

<p><b>Letra:</b></p> <p style="text-align: center;">El cielo sin una nube, / la brisa sin un cantar          La tarde sin un lucero, / y sin una vela el mar          La tarde sin un lucero, / y sin una vela el mar.          Para no verme tan solo, / le dije tu nombre al mar          Y el mar hizo de tu nombre, / lucero vela y cantar          Y el mar hizo de tu nombre, / lucero vela y cantar.</p>
<p><b>Escritura Musical:</b></p> <p>La primera estrofa de la caracola esta escrita en si bemol mayor, y la segunda en si bemol menor, éste es un recurso compositivo que acentúa la intención triste del texto. Esta pieza en particular incorpora elementos o células rítmicas que recuerdan la habanera, presente en distintas manifestaciones musicales de América. De forma binaria simple, que contiene una introducción de 8 compases, con una armonía muy colorística, así como su movimientos por tonalidades (C – F – Db), también se puede apreciar que no hay modulación. Esta piza comienza en tonalidad de Do mayor; luego parte A, seguidamente sección A en Do menor y continua con una sección B en Do mayor, siendo esta parte el desarrollo de A, modulaciones en la coda. Motivos rítmicos de a dos compases, se destacan principalmente acordes de II grado con séptima y de forma lírico principalmente, afirmando así el carácter de la pieza. Tal vez el rasgo más destacable sea la estructura métrica irregular, además de los cambios de compás permanentes para darle movilidad a la armonía.</p>
<p><b>Recomendaciones:</b></p> <p>Para cantar esta pieza se requiere principalmente un buen estudio del texto y el sentido poético de las frases.</p>

Fuente: La autora

**Figura 10. Forma “La caracola”**

LA CARACOLA – JOSE ROZO CONTRERAS								
SECCIONES	INTRO	A			PUENTE	B		
Microforma		a	b	a'		c	b'	a3
Compás	8	3	3	3	6	3	4	4
Tonalidad	C - F - Db - C	Cm	Cm	Cm - C	C	C	C	C

Fuente: La autora

#### 4. CONCLUSIONES

- Por razón de la presentación del recital, como una estrategia de difusión, divulgación y motivación en los jóvenes y público asistente, fue una experiencia enriquecedora ya que se logró con el objetivo propuesto como era motivar y al mismo tiempo aportar en el fortalecimiento de espacios culturales en la región, mediante la puesta en escena del recital lírico.
- A través de ésta propuesta que fue expuesta y desarrollada en distintos escenarios, se hizo útil describir y elaborar este documento como prueba evidente de los diferentes elementos que se hicieron visibles durante la preparación del recital.
- Se pretende que sea un documento guía en el proceso de formación de quienes se sientan motivados en ampliar su perspectiva a cerca de lo que es el estudio de la técnica vocal, así como el repertorio existente en esta disciplina.
- El recital de canto planteado como mecanismo de difusión, y divulgación cultural, es una herramienta pedagógica de crecimiento académico e integral que permite llevar a la práctica los conocimientos adquiridos (cuantas ocasiones de presentarse pueda mejor); esto permitirá darse cuenta de lo que si funciona y lo que no, ya que es la mejor forma de ir afianzando la técnica, así como la experiencia adquirida que permitirá a través del tiempo utilizarla en la formación de nuevos cantantes.

## 5. RECOMENDACIONES

- Para abordar un repertorio lírico, se debe establecer con claridad que es conveniente haber adquirido una base técnica vocal; es decir, unos conocimientos previos tanto de la técnica como del mecanismo de funcionamiento físico y psíquico de la voz humana, ya que para el estudio del canto lírico el proceso es gradual, las obras se seleccionan de acuerdo a unos criterios previamente establecidos y cuidadosamente guiados por el profesor de canto, con el fin de progresar tanto en el estudio como en el control y desarrollo de la voz.
- Para abordar un fragmento vocal técnicamente difícil, se requiere además de cuidar la uniformidad del sonido, crear una perspectiva de estudio esmerado, que permita conocer la obra en su totalidad, es decir realizar primero una exploración detallada de los elementos (frases, dinámicas, lectura del texto, estructura rítmica), las cuales darán las pautas para la interpretación, esto es absorber todos los medios necesarios que permitan aproximarse a la idea creativa del compositor.
- Para desempeñar con éxito el papel del intérprete vocal se debe trabajar arduamente en el desarrollo de las cualidades personales que darán la capacidad de entrega, motivación, respeto, entusiasmo y deseo de superación dirigido hacia la consecución del fin artístico propuesto.
- Así mismo la responsabilidad en la interpretación musical debe ser compartida con el instrumento acompañante, lo ideal es que estén dadas las condiciones de manera consciente para construir conjuntamente aspectos de la pieza musical (la señal para comenzar, indicación, conservación y cambios del tempo, etc.) y así lograr una interpretación propia y definida de la obra.

- Como recomendación se plantea la necesidad de continuar realizando proyectos similares e implementar al interior de los procesos de formación, el recital como estrategia pedagógica o proyecto integrador del currículo ya que por medio de este se adquieren conocimientos acerca de la Historia de la Música, el Análisis de partituras, técnica vocal, gestión cultural y otras áreas de conocimiento exigidas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDINI CASTOLDI, Dalai. Dizionario dell' Opera 2008 [online]. Italia: Gelli, P y Poletti F. editor Baldini Castoldi, Dalai 2007. Disponible en: <http://books.google.com.co/books?id=t7IUyJffL2EC>

BETES DE TORO, Mariano. Fundamentos de Musicoterapia. España: Ediciones Morata, S. L., 2000.399 p.

Burton D, Fisher. Opera classics library. Puccini's Il Trittico (il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi [online]. Miami, 152 p © Copyright 2002-2007 Opera Journeys Publishing, Inc. All rights reserved. [citado 24 octubre 2010] Disponible en: <http://books.google.com/books?id=bgsCkzzKEmYC&printsec=fro ncover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

BUSTOS SANCHEZ, Inés. La voz: la técnica y la expresión. Barcelona: Editorial Paidotribo. 1ª edición. 2003.426 p

BUSTOS SANCHEZ, Inés. Voz: la técnica y la expresión. Editorial paidotribo: 2ª Edición. Argentina, 2009. 432 p. ISBN: 978-84-8019-727-4

CANUYT, Georges. La voz: técnica vocal. Librería Hachette S.A. 6ª Edición. Buenos Aires, 1970. 304 p.

CABALLERO, Cristian. Como educar la voz hablada y cantada. Editores Asociados Mexicanos S.A. 8ª edición. Septiembre de 2004. 260 p.

CHANU, Leonardo. Wolfgang Amadeus Mozart y la opera. En: Periódico Domine cultural. N°. 17 [citado 23 Mayo 2010] 2005 © Copyright Periódico Domine Cultural, inc. All rights reserved. Disponible en: <[http://www.periodicodomaine.com.ar/articulos\\_017\\_mozart.htm](http://www.periodicodomaine.com.ar/articulos_017_mozart.htm)>

GARCIA, Lidia. Tu voz tu sonido. Argentina: Editorial Díaz de Santos S.A. 1ª edición. Marzo de 2003. 184 p.

HASSELCUS, Jeanine. Ostinato: Un romántico del barroco [online]. México: Publicación De Inventio Comunicación, diciembre 2009 – [citado 22 julio]. Trimestral. Avalado de Internet. <<http://www.inventio.com.mx/ostinato2.pdf>>.

DOWNS G, Philip. La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven [online]. Madrid - España: ediciones Akal, S.A., 1998 – [citado 9 febrero 2010]. Disponible en: <http://books.google.com.co/books?id=QJXANVrEt94C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Diccionario Encarta. Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

SUAREZ NIETO, Carlos, et al. Tratado de Otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello. Editorial Medica Panamericana, 2ª Ed. tomo III. Buenos Aires, 2008. 790 p. ISBN: 9788498350777

TULON ARFELIS, Carme. Cantar y hablar. Barcelona: 1ª Edición. Editorial Paidotribo. 2005. 256 p.

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Programas Académicos  
licenciatura Música [en línea].  
<https://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/programasAcademicos/licenciaturaMusica/perfilEgresado.jsp> [citado  
en 2 Septiembre de 2009]

# **ANEXOS**

## Anexo A. Caro mio ben

### Caro mio ben.

(Thou, all my bliss.)

Arietta.

English Version by  
Dr. Th. Baker.

GIUSEPPE GIORDANI. (GIORDANELLO.)  
(1743 - 1798.)

Larghetto. (♩ = 60.)

Piano.

*dolce.* *largamente.*

The piano introduction is in G major (one flat) and common time. It consists of two staves. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamics are 'dolce' and 'largamente'.

*p*

Ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di te lan - guisce il  
Thou, all my bliss, Be - lieve but this: When thou art far My heart is

*p dolce.*

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics. The piano accompaniment is in G major and common time, with a dynamic of 'p dolce'.

cor - ca - ro mio ben, sen - za di te - lan - gui - sce il  
lorn. - Thou, all my bliss, When thou art far - My - heart - is

*f* *p*

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line has a rest followed by the lyrics. The piano accompaniment features a dynamic of 'f' followed by 'p'.

cor. Il tuo fe -  
lorn. Thy lov - er

*p*

*f* *f* *p*

del so - spi - ra o - gnor. Ces - sa, cru - del, tan - to ri -  
true Ev - er doth sigh; Do but for - go - Such cru - el -

*f*

gor! Ces - sa, cru - del, tan - to ri - gor, - tan - to ri -  
scorn! Do but for - go Such cru - el scorn, such cru - el

*f rit.*

*f rit.*

*rit. ppp* *mf*

gor! Ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di te - lan - gui - see il  
 scorn! Thou, all my bliss, Be - lieve but this: When thou art far My heart - is

*rit. ppp* *mf*

*p* *cresc.* *più cresc.*

cor, ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di  
 lorn, Thou, all my bliss, Be - lieve but this, When thou art

*p* *cresc.* *più cresc.*

*f* *p*

te - lan - gui - see il cor.  
 far - My heart is lorn.

*p* *f* *rit. ff*

## Anexo B. Stizzoso, mio Stizzoso

Stizzoso, mio stizzoso.

(Unruly, Sir, unruly?)

English Version by  
D! TH. BAKER.

Aria.

GIOVANNI B. PERGOLESI  
(1710 - 1736)

Allegretto. (♩ = so.)

Voice.

Stiz - zo - so, mio stiz - zo - so, voi fa - te il bo - ri -  
Un - ru - ly, Sir, un - ru - ly, And fain to play the

Piano.

o - so, ma no, ma non vi può gio - va - re, ma  
bul-ly? But naught, naught you'll gain by vio-lence, but

no, ma non vi può gio - va - re; bi - so - gna al mio di - vie - to star  
naught, naught you'll gain by vio-lence; 'Tis time to end this ri - ot, Be



zo - so, voi fa - te il bo - ri - o - so, ma no,  
 ru - ly, And fain to play the - bul - ly? But naught,

ma non vi può gio - va - re; bi - so - gna al mio di - vie - to star  
 naught you'll gain by vio - lence; 'Tis time to end this ri - ot, Be

che - - to, che - - to; e non par - la - re,  
 qui - - et, qui - - et, And now keep si - lence;

zit\_ zit\_ Ser - pi - na - vuol co - sì, voi  
 hush! hush! Ser - pi - na - you'll o - bey. You

fa-te il bo-ri - o - so, ma non vi può gio - va - re, bi - sogna al mio di -  
 fain would play the bul-ly, But naughty you'll gain by violence; 'Tis time to end this

vie - to star che-to e non par - la - re, zit\_ zit\_  
 ri - ot; Be qui - et, and keep si - lence, hush! hush!

che - to, zit\_ zit\_ e non par - lar, Ser-  
 qui - et! hush! hush! keep si - lence now, Ser-

pi - na vuol co - sì, vuol co - sì, Ser-pi - na\_  
 pi - na you'll o - bey, you'll o - bey, Ser-pi - na\_

vuol co - sì.  
you'll o - bey!

*p* Cre -  
I

d'io che m'in-ten - de - te, sì, che m'inten - de - te, sì, che m'inten-  
think you com-pre - hend me, yes! you compre-hend me, yes! you compre-

*p*

de - te, da che mi co - no - sce - te son mol-ti e mol-ti dì, son  
hend me, For you've not dared of - fend me This ma-ny and many a day, this

*f* *p*

mol - - ti, mol - - ti e mol - ti dì.  
ma - - ny, ma - - ny, this ma - ny a day.

*f*

Stiz - zo - so, mio - stiz -  
Un - ru - ly, Sir, un -

zo - so, voi fa - te il bo - ri - o - so, ma no,  
ru - ly, And fain to play the - bul - ly? But naught,

ma non vi può gio - va - re; ma no, ma non vi può gio -  
naught you'll gain by vio - lence, But naught, naught you'll gain by

va - re; bi - so - gna al mio di - vie - to star che - - to,  
vio - lence; 'Tis time to end this ri - ot; Be qui - - et,

che - - to; e non par - la - re, zit\_ zit\_  
qui - - et; And now keep si - lence, hush! hush!

Ser - pi - na\_ vuol co - sì, zit\_ zit\_ Ser - pi - na\_  
Ser - pi - na\_ you'll o - bey! hush! hush! Ser - pi - na\_

vuol co - sì. Stiz -  
you'll o - bey! Un -

zo - so, mio stiz - zo-so, voi fa-te il bo - ri - o - so, ma  
 ru - ly, Sir, un - ru-ly, And fain to play the bul-ly? But

no, ma non vi può gio - va - re: bi - so-gna al mio di - vie-to star  
 naught, naught you'll gain by vio-lence; 'Tis time to end this ri - ot; Be

che - - to, che - - to; e non par - la - re, zit -  
 qui - - et, qui - - et; And now keep si - lence; hush!

zit - Ser - pi - na - vuol co - sì, voi fa-te il bo - ri - o - so, ma  
 hush! Ser - pi - na - you'll o - bey! You fain would play the bul - ly, But

non vi può gio - va - re, bi - sogna al mio di - vie - to star che - to e non par -  
naught you'll gain by vio - lence; 'Tis time to end this ri - ot; Be qui - et, and keep

*pp*  
la - re, zit\_ zit\_ che - to, zit\_ zit\_  
si - lence; hush! hush! qui - et! hush! hush!

e non par - lar. Ser - pi - na vuol co - sì, vuol co -  
keep si - lence now. Ser - pi - na wills it so, wills it

sì, Ser - pi - na \_ vuol co - sì.  
so, Ser - pi - na \_ wills it so!

## Anexo C. In Uomini in Soldati

### Arie der Despina

Aus "Così fan tutte"

W. A. Mozart  
(1756 - 1791)

Allegretto

In uo - mi - ni, in sol - da - ti,  
spe - ra - re fe - del - tà, in uo - mi - ni spe -  
ra - re fe - del - tà, in sol - da - ti spe - ra - re fe - del - tà, fe - del -  
tà, fe - del - tà? Non vi fa - te sen - tir per ca - ri - tà, non vi fa - te sen - tir per ca - ri - tà!

*p*

*mf p*

Allegretto

26

Di pa-sta si-mi-le son tut-ti quan-ti son tut-ti quan-ti: le fron-de mobi-li, l'au-re in-co-

*mf* *p* *mf*

32

stan-ti han più de-gli uom-i ni sta-bi-li-tà. Men-ti-te la-gri-me, fal-la-ci

*p* *mf* *p* *mf* *p*

37

sguar-di, vo-ci in-gan-ne vo-li, vez-zi bu-giar-di, son le pri-ma-rie

*cresc.* *mf* *p*

42

lor qua-li-tà, son le pri-ma-rie lor qua-li-tà. In noi non

*cresc.* *mf* *p*

47  
 a-ma - no che il lor di - let - to, poi ci di - spregia - no, ne - gan - ci af - fet - to, ne val da' bar - ba - ri chie - der pie -

52  
 tà, ne val da' bar - ba - ri chie - der pie - tà, chie - der pie - tà, chie - der pie - tà.

*cresc.* **f** *p*

59  
 Pa - ghiam, o fem - mi - ne d' u - gual mo - ne - ta que - sta ma - le - fi - ca raz - za in - dis - cre - ta; a - miam per

*p*

65  
 co - mo - do, per va - ni - tà, a - miam per co - mo - do per va - ni - tà, *tr* *tr* *tr* *tr* miam per

71 *tr* *tr* *tr*  
 co - mo - do per va - ni - tà la ra la, la ra la, la ra la la, a - miam per co - mo - do, per va - ni -

76 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*  
 tà a - miam per co - mo - do per va - ni - tà la ra la la ra la la ra la

82  
 la, a - miam per co - mo - do per va - ni - tà, a - miam per co - mo - do per va - ni - tà a - miam per co - mo - do per va - ni -

88 *f* *p* *f* *p cresc.* *f*  
 tà.

Anexo D. O mio babbino Caro

*O mio babbino caro*  
Gianni Schicchi

PUCCINI

**Andante sostenuto**

VOICE

PIANO

*mf*

O mio bab - bi - no

*poco rit.* *pp dolce*

ca - - ro, mi pia - ce. è bel - lo

bel - lo; vo'an - da - re in Por - ta Ros - sa

*pp*

This system contains the first line of music. The vocal line is in a soprano register, starting with a half note 'bel' followed by a quarter note 'lo;'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A piano (*pp*) dynamic marking is present.

a com-per - ar l'a - nel - lol Sì, sì, ci vog-lio an-

*pp*

This system contains the second line of music. The vocal line continues with 'a com-per - ar l'a - nel - lol Sì, sì, ci vog-lio an-'. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment. A piano (*pp*) dynamic marking is present.

da - rel e se l'a - mas - si in - dar - no, an -

*p*

This system contains the third line of music. The vocal line concludes with 'da - rel e se l'a - mas - si in - dar - no, an -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A piano (*p*) dynamic marking is present.

dre i sul Pon - te Vec - chio, ma per but - tar - mi in

The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a half note 'dre' followed by a quarter note 'i', then a half note 'sul', a quarter note 'Pon', a quarter note 'te', a half note 'Vec', a quarter note 'chio', a quarter rest, a quarter note 'ma', a quarter note 'per', a quarter note 'but', a quarter note 'tar', a quarter note 'mi', and a half note 'in'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Ar - nol Mi strug - go e mi tor - men - tol

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note 'Ar', a quarter note 'nol', a quarter rest, a quarter note 'Mi', a quarter note 'strug', a quarter note 'go', a quarter note 'e', a quarter note 'mi', a quarter note 'tor', a quarter note 'men', and a half note 'tol'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including a 'dim.' (diminuendo) marking in the right hand.

*pp* Di - - - - o, vor - rei mo -

The third system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The vocal line starts with a half note 'Di', followed by four quarter rests, a half note 'o', a quarter note 'vor', a quarter note 'rei', and a half note 'mo'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

rir!

*rin*<sup>*f*</sup><sub>*s*</sub>

Ba-hi - bo, pie - tà, pie - tà!

*m.d.*  
*rit.*

*rit.*

*rit.*

bab - bo, pie - tà, pie - tà!

*pp*

*m.d.*  
*rall.*

*m.s.*

*rit.*

# Anexo E. Chanson D'amour

A Mademoiselle Jane Huré.

## Chanson d'amour.

Poésie d'Armand Silvestre.

Gabriel Fauré, Op. 27. N° 1.

CHANT. *Allegro moderato.*  $\text{♩} = 116.$  *dolce*

J'ai - me tes yeux,

PIANO. *p*

J'ai - me ton front, O ma ré - bel - le, ô ma fa - rou - che,

*pp* *senza rigore*

J'ai - me tes yeux, j'ai - me ta bou - che Ôù mes bai - sers sé - pui - se -

- ront.

*a tempo*

*marcato*



*pp* *senza rigore*

J'ai - me tes yeux, j'ai - me ta bou - che Où mes baisers s'é - pui - se -

- ront.

*a tempo*

*marcato*

*P*

J'ai - - me tout ce qui te fait bel - - le, De tes pieds jus-qu'à tes che -

*p*

*cresc. poco a poco* *mf*

- veux, Ô toi ve qui mon - tent mes vœux, Ô ma fa -

*cresc. poco a poco*

-rouche, ô ma re - bel - - - le, J'ai-me tes yeux, j'ai-me ton front,

ô ma re-bel-lè, ô ma fa - rou - - che, J'ai-me tes yeux, j'ai-me ta bou - che

Où mes baisers s'é-pui-se - ront, Où mes baisers s'é-pui-se -

- ront.

*a tempo*

*marcato*

## Anexo F. Noche Hermosa

# Noche hermosa

from Katiuska

*Sorozábal's first zarzuela has an unusual Russian setting, set as it is during the Red Revolution of 1917. Wide awake long after midnight and unhappily in love, the young heroine Katiuska sings of the beauty of the Ukrainian night, and of her forbidden yearning for the local Red Commissar, Pedro Stakoff, who has been injured whilst protecting her from looting soldiers.*

G. del Castillo y M. M. Alonso

P. Sorozábal

Moderato

mf

The piano introduction is in 3/4 time, marked Moderato. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

6 KATIUSKA

No - che her - mo - sa \_\_\_\_\_ de jaz - mi - nes per - fu - ma - da, di - le al e - co \_\_\_\_\_

The vocal line begins at measure 6. The melody is in the right hand, with lyrics underneath. The piano accompaniment continues in the left hand.

12

que re - pi - ta mis pa - la - bras, no - che her - mo - sa \_\_\_\_\_ que de lu - na es - tás ne -

The vocal line continues from measure 12. The melody is in the right hand, with lyrics underneath. The piano accompaniment continues in the left hand.

17

- va - da, lle - va le - jos, pia - no, pia - no es - ta tris - te — can - ci6n.

*dim.*

22 **Andante doloroso**

Di - le que vuel - va pron - to di - le que mi a - mor le a - guar - da, —

29

— di - le, di - le que la au - sen - cia es pe - na, pe - na que me

36

ma - ta; — di - le que vuel - va pron - to, pron - to por - que me

43 **Tempo I**

mue - ro si tar - da. No - che her - mo - sa de jaz - mi - nes per - fu -

*molto legato*

49

- ma - da, di - le al e - co que re - pi - ta mis pa - la - bras, no - che her - mo - sa

55

que de lu - na es - tás ne - va - da, lle - va le - jos, pia - no, pia - no mi can - ción de e - na - mo -

61

- ra - da, lle - va le - jos, pia - no, pia - no el se - cre - to de mi al - ma, de a - mor.

Anexo G. La Caracola

# CARACOLA-Canción

CARLOS LÓPEZ NARVAEZ

JOSÉ ROZO CONTRERAS

*Piuttosto Lento*

*Intro*

*con molto sentimento*

Copyright © 2002 by ANDRÉS ROLDÁN  
All Rights Reserved

15 *mesto* *poco rit* *a tempo* *Puente*

tar de sin uo lu ce ro, y sin u na ve la el mar.

18 *con grand' espressione e dolcezza*

Pa ra no ver me tan so lo le

25 *mf*

di je tu nona breal mar, yel mar hi zo de tu non bre lu ce ro, ve lay can

30 *con molta emozione e più mosso* *Se proprio*

tar; yel mar hi zo de tu non bre lu ce ro, ve lay can tar.