

Canciones de amor y desamor en el repertorio del canto lírico para voz de soprano

Laurie yiceth payares gómez

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciada en Música

Modalidad Creación Artística

Recital solista

Directora

Luz helena peñaranda lópez

Magíster en canto

Universidad industrial de Santander

Facultad de ciencias humanas

Escuela de artes

Licenciatura en música

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

A Dios, porque siempre ha guiado mi camino y ha hecho que cada cosa en mi mente sea posible, pero a su manera.

A mi esposo, quien desde siempre me brindo su apoyo y que, si no hubiese sido por su ayuda, cuando aún éramos novios, quizás hoy todo fuese distinto.

A mis padres, por su apoyo y porque sé que han hecho todo a su alcance por brindarme lo mejor desde siempre.

A mi hermano, por soportar a su hermana cantando y haciendo “música” en casa.

A mi hija, quien me acompañó en mis dos últimos semestres de carrera y me dio la fortaleza para no desistir y cumplir mi sueño.

A mis amigas y compañeras, por siempre hacer de mis días en la universidad, los más agradables.

A mi primer profesor de música, que en paz descansa, Carlos Basto, por creer en mí y decir esa frase, que me lleno de autoestima y confianza en mí misma desde el preuniversitario “eres un diamante en bruto”. Por enseñarme sin pensar en el dinero e incluso durante el tiempo en que no pude entrar a la carrera. Por ser lo que fuiste, tan dedicado y siempre dar lo mejor en cada clase. Por ser mi ejemplo como docente. Por siempre exigir más. Por lo increíble que eras, a tu manera.

A mí, por esa niña que cumple hoy un sueño, por no desistir y a pesar de todo no dejar de ser soñadora.

Agradecimientos

En primer lugar, a Dios, porque sé que sin ti nada es posible y porque eres quien guía mi vida día a día. Porque te encargaste de que todo se alineara tan increíblemente bien para que yo pudiese entrar a la universidad y cumplir mi sueño de ser profesional.

A mi esposo, por ayudarme con lo que he necesitado durante la carrera, porque sé que esta carrera también fue un sueño tuyo, que iniciamos juntos, pero me tocó continuar sin ti, gracias por darme lo que necesite para asistir durante cinco años, a cada día de clase.

A mis padres, por todo su apoyo, por entender con el pasar de los días lo que amo hacer y enorgullecerse de ello.

A todos los docentes que se han cruzado en mi camino universitario, ya que la recopilación de tanto aprendizaje me ha llevado donde estoy.

A mi directora de proyecto de grado, Luz Helena Peñaranda López, por los años en que ha sido mi maestra de canto, por el apoyo, la guía y ayuda en la realización de este trabajo y montaje del repertorio.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, con su apoyo, guía y dedicación, hicieron posible la culminación de este proyecto de grado. Han sido fundamentales en este proceso, y estoy muy agradecida

Resumen

Título: Canciones de amor y desamor en el repertorio del canto lírico para voz de soprano. *

Autor: Laurie Yiceth Payares Gómez. **

Palabras clave: Soprano, canto lírico, amor, desamor.

Descripción:

En el marco de la modalidad de creación artística se presenta este trabajo de grado titulado CANCIONES DE AMOR Y DESAMOR EN EL REPERTORIO DEL CANTO LÍRICO PARA VOZ DE SOPRANO, donde a través de una investigación cualitativa, que incluyó la revisión documental de fuentes locales como el repositorio de la Universidad Industrial de Santander, así como de universidades nacionales e internacionales, libros sobre metodología de la técnica, y bibliografía digital; se abordó el análisis de diez obras del repertorio lírico para soprano que comparten características específicas como el amor y el desamor enfocado en la relación del texto y la música de los mismos.

Todo esto con el objetivo de elaborar un análisis musical, histórico e interpretativo sobre este hilo que conecta el repertorio escogido, que abarca desde el Oratorio y la Zarzuela, permitiendo variedad en géneros musicales mientras mantiene la relación entre la temática, permitiendo observar el papel de la soprano en cada género musical abordado.

El estudio se inició con la selección del repertorio, para posteriormente realizar una investigación que permitiera abordar el análisis de la partitura, el contexto histórico y estilístico, el análisis del texto y estudio de grabaciones, que permitieran pasar a la práctica y ensayo que terminan dirigiendo hacia una interpretación de las obras en un concierto.

Se concluye que es importante la búsqueda previa de información, revisión de fuentes, análisis musical y de contexto para la construcción de la interpretación del repertorio, y así dar vida a un discurso musical que resaltó la palabra y las emociones transmitidas, acorde a las características estilísticas y apoyado en la técnica vocal, todo esto, al servicio de la interpretación.

*Trabajo de grado

**Facultad de ciencias humanas. Escuela de artes y música. Directora Luz Helena Peñaranda López

Abstract

Title: Songs of Love and Heartbreak in the Lyric Song Repertoire for the Soprano Voice

Author: Laurie Yiceth Payares Gómez

Keywords: Soprano, lyric song, love, heartbreak.

Description:

This thesis, entitled SONGS OF LOVE AND HEARTBREAK IN THE LYRIC SONG REPERTOIRE FOR THE SOPRANO VOICE, is presented within the framework of the artistic creation modality. Through qualitative research, which included a documentary review of local sources such as the repository of the Industrial University of Santander, as well as national and international universities, books on technique methodology, and digital bibliography, the analysis of ten works from the lyric repertoire for soprano that share specific characteristics such as love and heartbreak was addressed, focusing on the relationship between their text and music.

All of this was done with the aim of developing a musical, historical, and interpretive analysis of this thread that connects the chosen repertoire, which ranges from Oratorio to Zarzuela, allowing for variety in musical genres while maintaining the relationship between the themes, allowing for an observation of the soprano's role in each musical genre addressed.

The study began with the selection of the repertoire, followed by research that allowed for the analysis of the score, the historical and stylistic context, the analysis of the text, and the study of recordings, which led to the practice and rehearsal that ultimately led to a concert performance of the works.

It is concluded that prior information gathering, source review, and musical and contextual analysis are important for constructing an interpretation of the repertoire, thus giving life to a musical discourse that highlights the words and the emotions conveyed, in keeping with the stylistic characteristics and supported by vocal technique, all in the service of the performance.

*Bachelor Thesis

**Facultad de ciencias humanas. Escuela de artes y música. Directora Luz Helena Peñaranda López

Tabla de contenido

Resumen	4
Abstract	¡Error! Marcador no definido.
Introducción	9
1. Planteamiento del problema	11
1.1. Antecedentes	11
1.2. Pregunta de investigación:	14
1.3. Objetivo general:	14
1.4. Objetivos específicos:	14
1.5. Justificación	15
2. Marco teórico	17
2.1. Recorrido por algunos estilos del canto lírico	17
2.1.1. Oratorio.	17
2.1.2. Música de cámara.....	18
2.1.3. Lied.....	18
2.1.4. Ópera....	19
2.1.5. Opereta	20
2.1.6. Canción artística.....	21
2.1.7. Zarzuela.....	22
2.2. El lirismo en la música.	24
3. Metodología	26
3.1. Análisis interpretativo	27
3.1.1. Ich folge dir gleichfalls mit freudigen schritten	28

3.1.2. My dearest, my fairest.....	30
3.1.3. Der blumenstrauss	33
3.1.4. Piangero la sorte mia	37
3.1.5. Oh mio babbino caro	39
3.1.6. Vilja song	42
3.1.7. Sentir	46
3.1.8. Canción del amor triste	49
3.1.9. Serenata	52
3.1.10. Sierras de granada	55
3.2. Sistematización pedagógica	59
3.2.1. Puesta en escena	60
3.2.2. Cronograma.....	61
3.3. Recursos.....	61
Conclusiones	63
Apéndices.....	72

Lista de tablas

Tabla 1. Ich folge dir gleichfalls mit freudigen schritten	29
Tabla 2. My dearest, my fairest	31
Tabla 3. Der blumenstrauss.	35
Tabla 4. Piangeró la sorte mia.	38
Tabla 5. Oh mio babbino caro.	41
Tabla 6. Vilja song.	43
Tabla 7. Sentir.	47
Tabla 8. Canción del amor triste.	50
Tabla 9. Serenata.	54
Tabla 10. Sierras de granada.	57
Tabla 11. Cronograma.	61

Lista de apéndices

Apéndice A. Partitura “Canción del amor triste”	72
Apéndice B. Partitura “Der blumenstrauss”	76
Apéndice C. Partitura “Ich folge dir gleichfalls mit freudigen schritten”	79
Apéndice D. Partitura “My dearest, my fairest”	85
Apéndice E. Partitura “Oh mio babbino caro”	91
Apéndice F. Partitura “Piangeró la sorte mia”	95
Apéndice G. Partitura “Sentir”	99
Apéndice H. Partitura “Serenata”	103
Apéndice I. Partitura “Sierras de granada”	105
Apéndice J. Partitura “Vilja song”	114

Introducción

Este proyecto surge ante la inquietud de explorar cómo diferentes compositores han utilizado la voz con acompañamiento de piano, para transmitir las diversas fases del amor y el desamor, y así apoyar o recrear distintas imágenes o atmósferas requeridas por el texto de cada obra.

Este trabajo de grado se organiza en los siguientes apartados: planteamiento del problema, donde se exponen, primero, los antecedentes que permiten demostrar que este proyecto de grado se basa en un conocimiento sólido y actualizado; justificando la importancia y originalidad de la investigación, lo que proporciona una guía para el desarrollo del proyecto. En segunda instancia, la pregunta de investigación proporciona una dirección, un enfoque y mayor claridad, lo que asegura que el proceso sea significativo y productivo. En tercera instancia, los objetivos, tanto general como específicos que definen el propósito y alcance de la investigación guiando la metodología y el análisis de los datos obtenidos, proporcionando criterios de evaluación que facilitan la comunicación y estructuración de este trabajo de grado. Finalmente, la justificación demostrando la importancia y la necesidad de la investigación.

Posteriormente, el marco teórico, que proporciona una base sólida para la investigación, guiando este proceso y analizando los datos que aportan validez y confiabilidad a los resultados, mediante investigación biográfica de los autores, entre otros.

Por último, la metodología, donde se muestra la planificación y ejecución de la investigación, la cual se desglosa en tres partes, la primera, el análisis interpretativo de las obras, la segunda, la sistematización pedagógica en donde se registraron las rutinas de estudio, ensayo, montaje, puesta en escena entre otros, y tercero, los recursos investigativos, tecnológicos y económicos.

1. Planteamiento del problema

1.1. Antecedentes

El amor y el desamor son temas universales que han inspirado a innumerables compositores a lo largo de la historia, siendo dos temas que abarcan gran parte de la temática del repertorio musical universal.

La música y la palabra están unidas desde tiempos inmemorables. Es muy difícil definir en qué momento la humanidad las unió para la expresión de emociones, sentimientos y pensamientos, pero podemos encontrar sus orígenes hasta las civilizaciones antiguas donde los griegos ya realizaban esta combinación de música y poesía en sus cantos acompañados con la lira (Cartwright, 2013). En la India, los Vedas (textos sagrados hindúes), contienen himnos y cantos que utilizan la música y la poesía (UNESCO, s.f.). En la edad media, la música gregoriana utilizaba textos latinos para su canto litúrgico (Linaje, 1994). En el renacimiento, la música vocal polifónica obtuvo un gran desarrollo con composiciones basadas en textos poéticos en diferentes idiomas, y en el barroco, la ópera combinó la música, el drama y la poesía, consolidando un nuevo género que ha perdurado hasta la actualidad.

A continuación, se exponen una serie de proyectos que incluyen la voz de soprano como eje central, y se usaron como referentes para dar forma a este plan de proyecto.

Iniciamos con el trabajo de grado realizado por María Isabel Jiménez Ortiz (2020) de la Universidad Industrial de Santander, titulado, La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX, donde se realiza la interpretación de canciones académicas para voz

de soprano, resaltando obras que tuvieron la particularidad de compartir la primera mitad del siglo XX en la extensión de terreno que se denomina Latinoamérica, partiendo de un análisis histórico, musical e interpretativo, con el fin de promover el repertorio de la canción latinoamericana y por ende destacar a compositores latinoamericanos que no gozan de una catalogación lo suficientemente organizada y eficiente que permita la visualización de una manera más amplia, de sus obras.

A continuación, el proyecto de grado realizado por Stefanya Mahecha Rubiano (2022) de la Universidad Industrial de Santander, titulado, Mujeres compositoras: recital soprano con obras de los siglos XVIII, XIX y XX, Un recorrido por la creación artística de mujeres para mujeres, del programa de Licenciatura en música, donde realiza la interpretación artística de obras para soprano de diferentes estilos del canto lírico, partiendo de un análisis histórico e interpretativo con el fin de crear un acercamiento a los aportes femeninos en la música a través recursos musicales y vocales, herramientas audiovisuales y escénicas.

El trabajo de grado de Paula Alejandra Gómez González (2022), de la Universidad Industrial de Santander, con título, Episodios de la afectividad humana plasmados en repertorio lírico de los siglos XIX y XX, que tiene como intención interpretar repertorio lírico de los siglos mencionados, enfocado en crear una experiencia artística que permita expresar episodios de afectividad humana con ayuda de recursos musicales, vocales, herramientas teatrales, audiovisuales y escénicas.

Se presenta a continuación, el proyecto de grado de Silvia Juliana Villanueva Cogollo (2020), de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, titulado, Del Corazón a la voz: el amor en el repertorio lírico vocal para soprano, donde se realiza la interpretación de repertorio lírico vocal en distintos géneros, partiendo de un análisis musical, textual y técnico-vocal que enriquecen la

interpretación y permiten la expresión de un tipo específico de amor de acuerdo al contexto de cada una de las obras, y así evocar , una atmósfera, una imagen, una historia, un estado de ánimo o un sentimiento al respecto.

El trabajo de grado de Angélica María Moreno Medina (2021), de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, con título, *La Mia Voce: Interpretación de Repertorio Lírico Para Soprano*, que tiene como intención la interpretación de obras para soprano, en formato para voz y piano, pertenecientes a los periodos de la música: Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Nacionalismo y el Siglo XX.

El proyecto de grado de Deiry Janneth Jerez Pérez (2023), de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, titulado, *Melodías universales en la voz de soprano*, donde interpreta obras vocales contrastantes para soprano, en formato voz-piano y grupo acompañante de diferentes estilos musicales y épocas, que comparten la técnica del canto lírico, con ayuda de un análisis musical, textual y técnico-vocal.

Se presenta a continuación el trabajo de grado de Karol Dayanna Gonzalez Jaimes (2023), de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, con título, *Canto, magia y castañuelas: canciones y arias en español para soprano*, que tiene como intención interpretar obras vocales para tesitura de soprano, en formato voz-instrumento acompañante, de distintas épocas, géneros y compositores, partiendo de un análisis musical y textual que permite una interpretación acorde a cada obra.

El proyecto de grado de Dayana Vanessa Rodríguez Delgado (2010), de la Universidad de Nariño, titulado, *Recital interpretativo de música vocal para soprano de los periodos barroco y clásico y repertorio nacional colombiano*, del programa de licenciatura en música, donde se interpreta repertorio vocal para soprano perteneciente a los períodos barroco y clásico, teniendo

como finalidad, ser un referente que suministre la información necesaria sobre el montaje, técnica vocal e interpretación del repertorio de estas dos épocas, destacando el legado que dejaron para la historia, la formación y la construcción del arte de la música.

El trabajo de grado de María Isabel Parra Valencia (2018), de la Universidad Tecnológica de Pereira, Recital de grado, Selección de obras líricas pertenecientes a los periodos Barroco, Clásico y Romántico: intérprete Soprano con acompañamiento de piano, del programa Licenciatura en música, donde se realiza un recital que expone obras líricas para la voz de soprano, pertenecientes a los periodos del Barroco, Clásico y Romántico, abarcando así, el contexto histórico del Belcanto, las sopranos representativas y la importancia de los compositores de las obras elegidas y también, analizando aspectos técnico-musicales de cada una de las obras.

Por último, el libro “Los sonidos de las naciones imaginadas: la canción artística latinoamericana en el contexto del nacionalismo musical”, de Patricia Caicedo (2018), soprano colombiana quien reside en Barcelona, el cual tiene como objetivo mostrar las transformaciones sonoras de la canción de arte desde su aparición a finales del siglo XIX hasta hoy.

1.2. Pregunta de investigación:

¿De qué manera la música con temática de amor y desamor es expresada a través de la relación música y texto en diferentes épocas y estilos?

1.3. Objetivo general:

Interpretar diez obras de repertorio lírico para voz de soprano con textos alusivos al amor y el desamor, partiendo de un análisis musical, histórico e interpretativo de las obras.

1.4. Objetivos específicos:

- Realizar un análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas, para reconocer los factores destacables en la ejecución de los géneros y estilos vocales de las mismas, como base para el montaje de una creación artística.

- Interpretar por medio de un recital, canciones de amor y desamor para voz de soprano y acompañamiento de piano.

- Realizar la traducción de cada una de las obras en idiomas diferentes al español.

- Mencionar los elementos interpretativos que el compositor aporta desde la música al texto, exponiendo la labor de esta, al servicio de la palabra.

1.5. Justificación

La unión entre la música y la palabra ha perdurado a lo largo de la historia (Cabrelles, 2021). Los compositores, seleccionando textos específicos, nos invitan a un recorrido emocional por medio de sus propias percepciones y experiencias, creando un puente de comunicación directo entre la música, el intérprete, y el espectador, por medio de palabras y sonidos. Cada melodía y palabra unida, se convierte en un trazo que construye un cuadro sonoro que es capaz de evocar una amplia gama de sentimientos (Tizón, 2018).

La voz de la soprano, posee la capacidad de transmitir una amplia gama de emociones. Siendo así que, al realizar la interpretación de canciones de amor y desamor, el cantante se convierte en un intermediario entre el público y el compositor, dándole vida a cada palabra y melodía que han sido unidas estratégicamente (Correa, 2020).

Este proyecto surge ante la inquietud de explorar cómo diferentes compositores han utilizado la voz y el acompañamiento pianístico para transmitir las diversas fases del amor y el desamor

y así apoyar o recrear distintas imágenes o atmósferas requeridas por el relato en cada obra. Al realizar el análisis de los distintos moldes vocales usados, las diferentes emociones expresadas a través de la voz cantada y los recursos musicales empleados, se pretende entonces profundizar en la comprensión de cómo la música puede evocar emociones universales, y a la vez, tan únicas y personales.

2. Marco teórico

El desarrollo de este proyecto implicó una detallada búsqueda de información en diversas fuentes, lo que permitió el acercamiento a los diferentes estilos del canto lírico y sus características. A continuación, se presenta un recorrido por los estilos que son objeto de este estudio: oratorio, música de cámara, dueto, lied, ópera, opereta, canción artística y zarzuela, culminando con una reflexión alrededor del término “Lirismo” que incluye el análisis sobre la relación de este género con la música y por ende con cada una de las obras.

2.1. Recorrido por algunos estilos del canto lírico

2.1.1. *Oratorio.*

Un oratorio es una composición musical sacra de gran formato para voces solistas, coro y orquesta. Su nombre se debe a que así se llamaba la parte de la iglesia donde fueron interpretadas por primera vez las obras de este estilo. Su historia se remonta al siglo XVI, donde comenzaron a ser realizadas estas interpretaciones, fomentadas por el sacerdote italiano Felipe Neri con el fin de atraer personas a profesar la fe católica y posteriormente también fueron utilizadas para enseñar por medio de la música. Aunque inicialmente fue utilizado en un contexto religioso, a lo largo de los siglos ha evolucionado y adaptado, siendo interpretado en cualquier contexto manteniendo su carácter narrativo y emotivo.

Entre sus principales características se encuentra que tiene una estructura narrativa, la cual, la mayoría de veces está basada en textos bíblicos e históricos. El oratorio se centra solamente en la interpretación musical y vocal, dejando de lado la escenografía y actuaciones teatrales, pero complementando la transmisión de la historia y emociones al público, por medio de secciones

instrumentales y corales. Compositores como Händel, Bach y Haydn han creado obras maestras en este género, explorando temas religiosos, históricos y filosóficos a través de la música (Lohman, 2023).

El oratorio surge en el periodo barroco y se origina a partir de reuniones que se realizaban en la “Congregación del Oratorio de San Felipe Neri” que comprendían la lectura de pasajes bíblicos, meditación en los mismos, acompañados de oraciones y cantos de alabanza. La música que surgió durante este periodo está marcada por el uso del bajo continuo, la ornamentación, los cambios de tonalidad y la música como expresión de los afectos, dando importancia a la intencionalidad de los textos (Guevara, 2017).

2.1.2. Música de cámara

La música de cámara surgió como una forma de entretenimiento para la nobleza en salones privados, lo que la hizo especialmente apreciada por su elegancia y sofisticación (Redacción HJCK, 2023). Su nombre tiene origen en la palabra “habitación” ya que se tocaba en estos pequeños lugares y no en una sala de conciertos. La música de cámara está compuesta por un grupo reducido de instrumentos, que deben estar situados de forma que puedan observarse entre sí para poder coordinar. Generalmente no requiere de un director. Puede llegar a tener un máximo de veintitrés músicos y se caracteriza por ser un estilo íntimo y emocionante que permite una apreciación más cercana de cada instrumento. Uno de los primeros ejemplos de lo que hoy día se identifica como música de cámara apareció en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII (Moreno, 2021). Compositores como Mozart, Brahms y Beethoven también escribieron para este estilo.

2.1.3. Lied

La palabra “*lied*” traduce: “canción”. Este género artístico es de la época del Romanticismo, y aparece en el siglo XIX en Alemania. Se caracteriza por integrar la poesía y la música siendo escrita para voz y piano, cuya letra es un poema lírico. El *lied* era muy apreciado por el público porque en los conciertos creaba una atmósfera íntima propiciada por la belleza y expresividad de sus melodías (MYP, 2020). Cuando se habla de *lied*, se habla de una forma de canción alemana en su lengua nativa que es cantada por una sola voz, con acompañamiento instrumental, el cual normalmente es delegado al piano. En el *lied* se unen música y poesía, y si la melodía se deja guiar por la poesía, la música alcanzará el mismo desarrollo poético (Del Rosario, 1998). En el *lied*, el piano ya no se encasilla en simplemente ser un acompañante, sino que comienza a participar en la creación de diferentes atmósferas junto a la voz o también, llevando la melodía. Entre los compositores más destacados de *lieder* está Franz Schubert, que en el transcurso de su vida compuso más de seiscientos, y también otros compositores como Robert Schumann y Johannes Brahms.

2.1.4. Ópera

La ópera como género musical nació en Italia durante el Renacimiento, a partir de dos tradiciones distintas: una más elitista y refinada, proveniente de la música de las cortes medievales, y otra más popular ligada a los artistas de calle (Abel G.M., 2022).

Su nombre tiene origen italiano y traduce: “obra”. Es considerada una forma teatral que narra una historia, completa o parcialmente, a través de la música y el canto (Pignataro, 2015).

La ópera suele ser considerada como la máxima expresión de las artes escénicas por fusionarlas en una sola, teniendo dentro de sí, canto, música sinfónica, danza, acción dramática, montaje teatral y escenografía. El desarrollo de una ópera transcurre entre los recitativos y las arias siendo ésta una

obra dramática. Los dramas litúrgicos son considerados una forma de representación que puede haberle otorgado sus raíces a la ópera, y que, con el objetivo de fortalecer la fe, los monjes representaban alegorías de historias sagradas para sus fieles que con el tiempo se fueron representando en los atrios de las iglesias llamándose “misterios” donde terminan abandonando el latín y comienzan a utilizar lenguas nativas para añadirle coro y música instrumental.

La música nunca había dejado de acompañar a las narraciones, ya fuera en las cortes o en las plazas; pero por lo general era considerada, precisamente, como un mero acompañamiento. Fue durante el Renacimiento cuando los gobernantes y otros grandes personajes amantes de las artes empezaron a financiar representaciones más elaboradas musicalmente y, en ocasiones, a componer ellos mismos (Abel G.M., 2022).

A finales del siglo XVI, un grupo de humanistas de Florencia conocidos como la Camerata de los Bardi (el nombre de la familia aristocrática que los financiaba) a quienes se atribuye el nacimiento formal de la ópera como género propio. Los miembros de la Camerata consideraban que la música se había corrompido y que había que recuperar el estilo de la antigua Grecia. Dos de ellos, el músico Jacopo Peri y el poeta Ottavio Rinuccini, estrenaron en 1598 Eurídice, considerada como la primera ópera (Abel G.M., 2022).

2.1.5. Opereta

La opereta es una producción musical-dramática con una estructura similar a una ópera ligera pero que se caracteriza por tener una trama románticamente sentimental intercalada con canciones, música orquestal y escenas de baile bastante elaboradas, junto con diálogos hablados (Los editores de la Enciclopedia Británica 26 de marzo de 2021).

Se originó en parte con la tradición de géneros teatrales populares como la *commedia dell'arte*, que floreció en Italia entre los siglos XVI y XVIII, el vodevil francés y la ópera balada inglesa. En el siglo XIX, el término opereta pasó a designar obras de teatro con música generalmente de carácter burlesco y satírico. El artista más exitoso de este arte fue Jacques Offenbach, cuyas obras *Orfeo en los infiernos* (1858) y *La bella Helena* (1864) se valieron de la mitología griega para expresar un comentario satírico sobre la vida y las costumbres parisinas contemporáneas. En Inglaterra, desde finales de la década de 1870, el equipo de WS Gilbert y Arthur Sullivan, influenciado por las obras de Offenbach, estableció su propio papel en el género con un gran conjunto de obras, entre las que se incluyen *HMS Pinafore* (1878), *Los piratas de Penzance* (1879), *El Mikado* (1885) y *Iolanthe* (1882) (LEDLEB, 2021).

Hacia finales del siglo XIX, quizá influenciado por la mayor apacibilidad de la opereta vienesa, el estilo francés se volvió más sentimental y menos satírico, priorizando la elegancia sobre la mordacidad paródica.

Los sucesores vieneses de Strauss, como Franz Lehár, Oscar Straus, Leo Fall, y compositores franceses como André Messager contribuyeron a la evolución de la opereta hacia lo que hoy se denomina comedia musical (LEDLEB, 2021).

2.1.6. Canción artística

La canción artística, también conocida como canción de cámara o lied, es un género musical que surgió en los países germánicos, durante los siglos XVIII y XIX. Es una composición para voz solista con acompañamiento de piano o guitarra cuyas características más notables son la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema, la intimidad de su contexto de ejecución y la fuerte influencia de la canción popular alemana (*volkslied*). La

principal motivación en su composición fue la de resaltar las palabras, el texto poético (Caicedo, 2018). Fue generada por factores sociales y económicos ya que en esa época la clase media se convirtió en una gran e influyente consumidora de música. También se debe su origen a que el piano, con sus cualidades dinámicas y expresivas, se convirtió en el instrumento predilecto en los hogares, se generó una demanda de música interpretable en este contexto, y los compositores buscaron satisfacerla escribiendo música vocal accesible a este público” (Canadian art song project). Los textos utilizados en las canciones artísticas suelen ser de buena calidad artística y este es musicalizado de una forma en que no pierda su correcta declamación. En este género, el piano tiene la misma importancia que la voz y contribuye al efecto artístico general y al significado de la canción.

2.1.7. Zarzuela

La zarzuela es una obra dramática que se considera un tipo de teatro musical donde es alternada la palabra con la música, combinando declamaciones, canto y partes instrumentales. Es un género estrictamente español. El término zarzuela, en sentido musical, aparece por primera vez como una danza rústica en uno de los autos sacramentales de Lope de Vega. (Teatro mayor, 2018). Es un género lírico nacido en Madrid, que refleja de forma teatral, la vida, costumbres, anécdotas y literatura de los españoles. En el siglo XVII, el origen de este género se encuentra durante las reuniones que hacía el rey Felipe IV, en un edificio muy apartado del palacio ubicado en un lugar llamado “La Zarzuela”. En ese edificio se presentaban piezas teatrales con música. Las primeras zarzuelas fueron creadas por Juan de Hidalgo y los textos del madrileño Calderón de la Barca (Historia de la zarzuela, s.f.).

Como aporte al conocimiento de algunos aspectos estilísticos y técnicos de la zarzuela, se mencionan a continuación algunos apartes de una entrevista realizada por la soprano Karol

González en su proyecto de grado, a la maestra Gloria Casas, soprano cubana, solista del Teatro Lírico Nacional de Cuba, directora artística de la Fundación Arte lírico en la ciudad de Bogotá, entidad especializada en este estilo. (G. Casas, 2023):

La zarzuela no tiene elementos técnico vocales específicos sino usa la técnica del canto lírico y se acomoda a las necesidades de cada obra.

Una característica de los papeles femeninos en la zarzuela, es su amplio rango, haciendo que una soprano debe tocar notas muy graves y luego otras muy agudas, a diferencia de otros estilos del canto lírico como el lied y la chanson.

La Zarzuela posee elementos del canto popular y tiene gran influencia de las músicas folclóricas de los países donde se hace, en especial de la música popular española y de la música popular cubana en América. Entre estos ritmos populares españoles podemos mencionar la jota y los fandangos, que tienen adornos que son usados y son característicos de la zarzuela. Entre estos adornos encontramos grupetos, quintillo o tresillos, que deben hacerse lo más técnico posible, dependiendo de lo que quiera el compositor de cada zarzuela. Para el estudio de estas estas agilidades se recomiendan los mismos ejercicios del proceso vocal del canto lírico, teniendo especial atención en realizar estos sonidos rápidos con activación de la cavidad laríngea, la garganta abierta y sonido adelante, evitando que el sonido de estas agilidades se quede caído y solo en la garganta. En el caso de Cuba, Ernesto Lecuona introdujo ritmos afrocubanos en sus zarzuelas y lenguaje propio del país.

Está escrita en español, lo que facilita la comunicación del texto en nuestros países de habla hispana en comparación a la ópera, pero conserva la exigencia vocal e interpretativa del canto lírico (Casas, 2023).

2.2.El lirismo en la música.

Lirismo proviene de la palabra francesa *lyrisme* que data del año 1829 donde es visto “como 'movimiento lírico de estilo, de la expresión’” (equipo real academia española, 2023). El lirismo es visto como la exaltación de un sentimiento o una emoción en el ser humano. Como género literario, está compuesto generalmente en versos donde todas estas composiciones expresan los sentimientos del autor de una manera exaltada y emotiva convirtiéndose en emociones y sentimientos intensos. A lo largo de la historia el lirismo nos ha ofrecido varios ejemplos de expresiones artísticas donde el amor y el desamor afloran y el autor expresa lo que siente generando una conexión con el público donde manifiesta pensamientos y sentimientos que el ser humano vive en su cotidianidad, permitiendo que haya una conexión entre el público, los intérpretes y el autor.

La unión entre el lirismo y la música ha venido desde tiempos inmemorables con el fin de acompañar y complementar la expresión de estos sentimientos humanos que nos conectan o nos separan al mismo tiempo. Siendo esta una forma de expresión artística de la más antigua y universal. Su nombre también evoca a la antigua Grecia donde estas composiciones eran cantadas al son de la lira, un instrumento musical de cuerda que acompañaba la declamación poética de la época. El lirismo está relacionado con la música debido a sus letras, las cuales expresan en la mayoría de las veces, sentimientos y emociones del ser humano que son retratados por medio del compositor al expresar lo que siente o al crear una escena ficticia de la cotidianidad en el contexto de sus sentimientos. En algunas ocasiones el autor de la composición utiliza poemas ya escritos por otros compositores y complementa la expresión de estos sentimientos y emociones por medio de la composición musical que acompaña el poema cantado. En cuanto a la métrica, es un término que comparten tanto el lirismo como la música ya que deben cuidar la rima entre las frases y la división de las palabras con relación a la melodía que se utiliza para ser cantada teniendo siempre

en cuenta la cantidad de sílabas de cada palabra con relación a cada nota musical de la melodía principal.

El lirismo en la música ha permitido una profundización y enriquecimiento significativo de la experiencia musical a lo largo del tiempo, mejorando tanto la composición como la audición de la música abriendo un camino para que compositores e intérpretes comuniquen tanto sus emociones como sentimientos al compartir experiencias personales de forma íntima y directa, permitiendo al oyente conectar con la música de manera más natural y sentida; representando paisajes sonoros que evocan estados de ánimo, sentimientos y pensamientos a través de melodías, armonías, ritmos y texturas líricas, que enriquecen la experiencia auditiva e imaginativa del oyente. También ha permeado la música instrumental llevando los instrumentos a “hablar” y así contar historias que no necesitan de palabras para ser entendidas y apreciadas por el oyente, evocando emociones y experiencias a través de lo abstracto; permitiendo la reflexión y contemplación sobre las experiencias humanas al llevar al oyente a crear un espacio para conectar y sentir. Al final de todo, el amor y el lirismo produzcan o no algo para la trascendencia, son y serán dos elementos esenciales de la sensibilidad y la vida humana (Camarena, 2019).

3. Metodología

La realización de este proyecto se centró en un enfoque cualitativo de investigación donde se utilizó la recolección de datos, no numéricos, en primera instancia, para descubrir y refinar la pregunta de investigación y luego explorar, describir y generar una perspectiva teórica. El enfoque cualitativo se centra en comprender fenómenos sociales al explorar lo complejo de las experiencias humanas y el significado que las personas les otorgan a estas. En la mayoría de los estudios cualitativos no se prueban hipótesis, estas se generan durante el proceso y van refinándose conforme se recaban más datos o son un resultado del estudio (Sampieri, 2014). La recolección de los datos consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos). También resultan de interés las interacciones entre individuos, grupos y colectividades (Sampieri, 2014). Patton (1980, 1990) define los datos cualitativos como descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones (Sampieri, 2014). La investigación cualitativa se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, principalmente los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente) (Sampieri, 2014). Esto es funcional ya que ayuda a comprender el punto que se investiga, descubriendo y obteniendo información confiable que aporte a la investigación.

Este trabajo recopiló información mediante una investigación cualitativa, a través del montaje de diez obras del repertorio lírico para voz de soprano que abarca desde Oratorio hasta

Zarzuela, permitiendo variedad en géneros musicales mientras mantiene la relación entre la temática, dejando observar el papel de la soprano en cada género musical abordado.

A continuación, se presentan las fases de ejecución propuestas para la realización de este proyecto de grado. Se inició con la búsqueda de información y fuentes que proporcionaron los datos necesarios para crear y alimentar la recopilación del proyecto de grado.

3.1. Análisis interpretativo

Para el montaje del repertorio se iniciará con el estudio de las obras abarcando un análisis interpretativo musical, incluyendo así, un análisis de superficie, donde se estudiará la información que se encuentra en la partitura, los aspectos musicales como la forma de la obra, la revisión de la línea melódica, entre otros, permitiendo este análisis musical, identificar dificultades y necesidades técnicas propias de cada una de las obras.

Al mismo tiempo, una lectura del texto en el idioma original, enfocándose en la correcta dicción, es decir, su pronunciación correcta y clara. Continuando con un trabajo de traducción al idioma español, de las obras, para una mejor comprensión del texto y del sentido semiótico del mismo, esto a favor de una mejor interpretación.

Luego se elaborará un texto descriptivo que contenga el contexto de la obra, teniendo en cuenta el análisis de la intención interpretativa del autor y los referentes interpretativos previos hechos por otras sopranos a nivel internacional.

Por último, es importante mencionar que se realizó un estudio diario, al servicio del calentamiento vocal, la técnica, entre otros, utilizándolos con la intención de profundizar en el progreso de cada una de las obras a interpretar.

3.1.1. *Ich folge dir gleichfalls mit freudigen schritten*

Aria para soprano de la Pasión Según San Juan (BWV. 245, número según catálogo) con música de Johann Sebastián Bach y texto del Nuevo Testamento, la cual fue escrita originalmente para voz de soprano, flautas traversas I/II, órgano y bajo continuo. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Johann Sebastian Bach es estimado como uno de los mejores compositores en la historia de la música universal. Era un organista alemán oriundo de Eisenach, director de coro y compositor que vivió entre los años de 1685-1750. Su existencia musical se enmarca dentro del periodo barroco tardío (primera mitad del siglo XVIII).

Asistió a la escuela latina de la ciudad y recibió una sólida formación en teología y estudios humanísticos. Aprendió violín con su padre, músico de la corte y del municipio, que murió cuando Bach iba a cumplir los diez años. Desde entonces vivió y estudió música con su hermano mayor Johann Christoph Bach, aunque pasó los años 1700-1702 en la escuela de Lüneburg,




Bach abarcó todos los estilos, formas y géneros principales de su tiempo (con excepción de la ópera). La música sacra de Bach no se restringió a las cantatas, pues incluía también motetes y las pasiones, un género en sí mismo, pero relacionado con el oratorio. Como tal, era una narración musicalizada de la Pasión y muerte de Cristo, basada en el texto de alguno de los cuatro evangelios canónicos (Mateo, Marcos, Lucas o Juan). También compuso música para los oficios latinos. Las obras más importantes son sus pasiones y la *Misa en Si menor*.

Como lo mencionan Burkholder *et. al* (2015), este tipo de composición “se apoya en elementos procedentes de la ópera, de la cantata y del oratorio” (pg. 548).

La *Pasión de San Juan* (de la cual hace parte el aria: *Ich folge dir gleichfalls mit freudigen schritten*) fue presentada por primera vez el Viernes Santo, el 7 de abril de 1724 en la Iglesia de San Nicolás en Leipzig. Las características musicales pudieron estar determinadas por el carácter del texto del Evangelio de San Juan, el más profundo y filosófico de los cuatro evangelios. Otro punto que lo distingue de los otros, es la importancia que San Juan le da al amor como un sentimiento indispensable en el cristianismo (Pérez, 2018, pg.3).

Tabla 1

Ich golge dir gleichfalls mit freudigen schritten. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Ich folge dir gleichfalls mit freudigen schritten
Forma	Intro+A+Puente+B+Puente+C+Puente+A'+Coda
Tonalidad	Sib mayor 
Compas	
Tempo	Andante
Rango vocal	
Texto original	Traducción al español

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten	Yo también te sigo con alegres pasos, y no te dejaré,
Und lasse dich nicht,	mi vida y mi luz.
Mein Leben, mein Licht.	Guía mi marcha
Befördre den Lauf	y jamás ceses
Und höre nicht auf,	de atraerme, de incitarme y de invitarme.
Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.	

3.1.2. *My dearest, my fairest*

Dueto para soprano y contratenor compuesta por Henry Purcell (Z 585) con música y texto de Henry Purcell, la cual fue escrita originalmente para voz de soprano y contratenor, instrumentación: dos voces solistas y continuo (bajo y clavecín u órgano). En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Henry Purcell nació el 10 de septiembre de 1659 en Westminster, Londres, Inglaterra y murió el 21 de noviembre de 1695 (a los 36 años) en Marsham Street, Londres, Inglaterra. Fue un compositor inglés del barroco. Henry fue corista de la Capilla Real hasta que mudó la voz en 1673, tiempo en el que se convirtió en asistente de John Hingeston, el conservador de instrumentos musicales del rey (Montes, 2012). Purcell continuó sus estudios con John Blow. Fue a la escuela

de Westminster, y en 1676 fue nombrado organista en la Abadía de Westminster, y en ese mismo año compuso la música para las piezas teatrales Aureng-Zebe de John Dryden y Epsom Wells y The Libertine de Thomas Shadwell (Montes, 2012).

Purcell se consagró entonces casi por entero a la composición de música sacra, frenando su relación con el teatro durante seis años. Sin embargo, durante el comienzo del año, probablemente antes de tomar posesión de su nuevo oficio, Purcell había producido dos obras para el escenario, la música para Theodosius de Nathaniel Lee y para Virtuous Wife de Thomas D’Urfey (Montes, 2012).

El dueto “My dearest, my fairest” pertenece a la música incidental compuesta para “Pausanias”, el traidor de su patria (1695) tragedia de Richard Norton, se interpreta típicamente por dos voces solistas, más comúnmente soprano y contratenor (o alto/barítono), acompañadas por continuo (a menudo clavecín y violonchelo).

My dearest, my fairest que traduce: “mi querida, mi bella” nos habla de un profundo sentimiento de amor y anhelo entre dos personas, la frase "I languish for you" “Languidezco por ti” revela una profunda añoranza y un deseo por la presencia del ser amado.

Tabla 2

My dearest, my fairest. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	My dearest, my fairest
<hr/>	
Forma	A-B

Tonalidad

Sol menor



Compas



Tempo

Adagio

Rango vocal

Soprano:



Tenor:



Texto original

Traducción al español

My dearest, my fairest,

Mi querida, mi bella,

I languish for you.

Languidezco por ti.

Thy kindness has won me,

Tu bondad me ha conquistado,

Thy charm has undone me,

Tu encanto me ha deshecho,

I ne'er, no, ne'er shall be free.

Yo nunca, no, nunca seré libre.

I faint with the pleasure

Me desmayo de placer

I fain would repeat,

Quisiera repetirlo,

Ah why are love's raptures	Ah, ¿por qué son tan arrebatados los amores?
so short and so sweet,	tan corto y tan dulce,
Thus pressing and kissing,	Así apretándose y besándose,
fresh joys we'll pursue	nuevas alegrías perseguiremos
And ever be happy and ever be true.	Y sé siempre feliz y sé siempre fiel.
But alas, should you change	Pero, por desgracia, ¿debería cambiar?
Ah, tell me not so	Ah, no me digas eso
No never my dearest	No, nunca mi querida
No never my fairest	No, nunca mi bella
No, no, my dearest (my fairest) no, no.	No, no, mi querida (mi bella), no, no.

3.1.3. *Der blumenstrauss*

Lied para soprano (MWV K73) compuesta por Felix Mendelssohn, con música por Mendelssohn y texto por Karl Klingemann (1798-1862), la cual fue escrita originalmente para voz de soprano, instrumentación: voz solista y piano. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Der Blumenstrauss hace parte del Opus 47, “Seis Canciones”, siendo la número 5 de la colección de Felix Mendelssohn.

Felix Mendelssohn (nacido el 3 de febrero de 1809, Hamburgo [Alemania] - fallecido el 4 de noviembre de 1847, Leipzig) fue un compositor, pianista, director musical y profesor alemán, una de las figuras más célebres del período romántico temprano. En su música, Mendelssohn observó en gran medida los modelos y prácticas clásicos al tiempo que iniciaba aspectos clave del Romanticismo, el movimiento artístico que exaltó el sentimiento y la imaginación por encima de las formas y tradiciones rígidas (Lockspeiser, 2025).

Entre las obras más famosas de Mendelssohn se encuentran, la Obertura de Sueño de una noche de verano (1826), la Sinfonía italiana (1833), un concierto para violín (1844), dos conciertos para piano (1831, 1837), el oratorio Elías (1846) y varias piezas de música de cámara.

En 1811, durante la ocupación francesa de Hamburgo, la familia se trasladó a Berlín, donde Mendelssohn estudió piano con Ludwig Berger y composición con Carl Friedrich Zelter, quien, como compositor y profesor, ejerció una enorme influencia en su desarrollo (Lockspeiser, 2025).

Mendelssohn también se dedicó activamente a la dirección. El 11 de marzo de 1829, en la Singakademie de Berlín, dirigió la primera interpretación desde la muerte de Bach de la Pasión según San Mateo, inaugurando así el resurgimiento de Bach en el siglo XIX (Lockspeiser, 2025).




"Der Blumenstraus" que traduce “El Ramo de Flores” está dentro del repertorio de Lieder “canciones artísticas alemanas” de Felix Mendelssohn. Fue compuesta en 1832 y publicada como la quinta canción de su Opus 47 “Seis Canciones”, esta pieza para voz solista (normalmente para

voz de soprano) y piano es un ejemplo exquisito de la sensibilidad lírica y la maestría melódica de Mendelssohn.

Der Blumenstrauß nos habla sobre la creación y el ofrecimiento de un ramo de flores como una expresión de amor para conquistar a quien ama.

Tabla 3

Der blumenstrauß. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Der blumenstrauß
Forma	A-B-A-B
Tonalidad	La mayor 
Compas	
Tempo	Grazioso
Rango vocal	
Texto original	Traducción al español
Sie wandelt im Blumengarten	Iba ella por el jardín florido

und mustert den bunten Flor,	admirando sus colores,
und alle die Kleinen warten	y las florecillas esperaban
und schauen zu ihr empor.	y tiernas la miraban.
Und seid ihr denn Frühlingsboten,	“Si sois el primaveral mensaje,
verkündend was stets so neu,	que lo nuevo anuncia siempre,
so werdet auch meine Boten	sed también mis mensajeras
an ihn, der mich liebt so treu.	para el que fiel me ama”.
So überschaut sie die Habe	Contempló las que tenía,
und ordnet den lieblichen Strauß,	arregló el amable ramo
und reicht dem Freunde die Gabe,	y a su amigo lo entregó,
und weicht seinem Blicke aus.	evitando su mirada.
Was Blumen und Farben meinen,	Lo que expresan flores y colores
o deutet, o fragt das nicht,	no preguntes ni adivines,
wenn aus den Augen der Einen	sí por los ojos de la amada
der süßeste Frühling spricht.	habla la dulce primavera.

3.1.4. *Piangero la sorte mia*

Aria para soprano de la ópera Giulio Cesare in Egitto de Georg Friedrich Händel (HWV 17 - 1724) con música de George Friedrich Händel y letra de Nicola Francesco Haym. Fue escrita originalmente para voz de soprano, su instrumentación: cuerdas divididas. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

El aria “Piangero la sorte mia” es un solo de estructura elaborada en el que una misma melodía puede repetirse. Su objetivo es la expresión de los sentimientos. Su forma más conocida es la llamada “Da Capo” (Ramón, 2015).

George Frideric Händel (nacido el 23 de febrero de 1685 en Halle, Brandeburgo [Alemania] - fallecido el 14 de abril de 1759 en Londres, Inglaterra). Händel fue un compositor inglés de origen alemán perteneciente al Barroco tardío. Su reconocimiento se debe especialmente a sus óperas, oratorios y composiciones instrumentales. Entre sus composiciones más reconocidas se encuentra el oratorio “El Mesías” (1741), piezas ocasionales como Música acuática (1717) y Música para los fuegos artificiales reales (1749) (Cudworth, 2025).

La ópera, estructura que tan rígida se comportaba en manos de otros compositores, recibió un renovado vigor y una animación por parte de Handel, quien obtuvo la supremacía en el panorama operístico londinense (desbancando a Bononcini), enterrando por completo la monotonía de estas óperas, que eran, de hecho, en la inmensa mayoría de los casos, una larga correlación de arias. El voluptuoso esplendor y la magnificencia barroca, pertenecientes a la personalidad y al estilo de Handel, prestaron a sus óperas ese elemento heroico que es característico de su grandeza. (Montes, 2012).

Enmarcada en aires épicos, el histórico idilio entre Julio César y Cleopatra estimuló a Handel, en uno de los períodos más importantes de su creatividad lírica en Londres, para componer un “dramma per musica” que, en cuanto a la música, se encuentra entre sus páginas más inspiradas y sustanciales. *Giulio Cesare in Egitto*, ópera en tres actos, se estrenó en el King’s Theatre de Londres el 20 de febrero de 1724. Nunca una ópera de Handel obtuvo un éxito tan grande y tan inmediato. El tema fue uno de los puntos a favor, pues su erudición general facilita al espectador un fácil seguimiento de la trama, no como las complicadas intrigas de otras obras de la época (Montes, 2012).




Cleopatra, hermana de Ptolomeo y enamorada de Julio César, es un personaje complejo, flamante, diseñado para una soprano coloratura, con gran capacidad ornamental y de fiato, lo que lo define como una de las más destacadas creaciones vocales de la ópera del siglo XVIII (Montes, 2012). Los números de Cleopatra cubren un ancho espectro emocional, mostrando cada uno de ellos una faceta diferente de su personalidad y contribuyendo a un total desarrollo del personaje. En el Acto III Cleopatra recorre un amplio espectro personal, desde el fantasmal pathos de ‘*Piangerò la sorte mia*’, traduce “No queda esperanza para mi vida” en la que promete llevar eternamente luto por la crueldad del destino, donde un tirano le a arrebatado la vida a su amor (Montes, 2012).

Tabla 4

Piangerò la sorte mia. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical

Piangerò la sorte mia

Forma	A-B-A'
Tonalidad	Mi mayor 
Compas	
Tempo	Largo
Rango vocal	
Texto original	Traducción al español
Piangerò la sorte mia,	No queda esperanza para mi vida.
sì crudele e tanto ria,	Lloraré mi suerte tan cruel y tan dura,
finché vita in petto avrò.	mientras tenga vida y aliento.
Ma poi morta d'ogn'intorno	Pero, muerta, mi espectro
il tiranno e notte e giorno	rondará por todas partes
fatta spettro agiterò.	aterrorizando al tirano noche y día.

3.1.5. Oh mio babbino caro

Aria para soprano de la ópera Gianni Schicchi (1918) compuesta por Giacomo Puccini con libreto de Giovacchino Forzano La cual fue escrita originalmente para voz de soprano con acompañamiento de orquesta. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Giacomo Puccini, compositor de ópera italiano y autor de 12 óperas, nació en Lucca el 22 de diciembre de 1858 y murió en Bruselas, el 29 de noviembre de 1924 (Sosa, 2024).

Fue el último de una dinastía de cinco músicos notables dedicados principalmente a la ejecución del órgano y la composición de música religiosa. Fue, como sus antecesores, organista y maestro de coro en Lucca. Pero cuando se creía que estaba destinado a seguir los pasos musicales de sus antepasados, el destino lo llevó a la ciudad de Pisa para ver una representación de la ópera Aida de Giuseppe Verdi en 1876, lo que hizo que cambiara su camino musical eclesiástico para dedicarse a la ópera (Sosa, 2024).

“Giacomo Puccini es uno de los genios más grandes de la música. Su profunda comprensión del lenguaje de la música como vehículo para la expresión sin palabras de las emociones humanas tuvo un impacto profundo” (Miryam Singer, 2024).

En 1880, con la ayuda de un pariente y una beca, consiguió inscribirse en el Conservatorio de Milán para estudiar composición con Antonio Bazzini y Amilcare Ponchielli. En ese mismo año, a la edad de 21 años, compuso la Misa, que marca la culminación de la larga relación de su familia con la música religiosa.




"Il trittico" (El tríptico) es una obra única y ambiciosa del compositor italiano Giacomo Puccini. Se trata de una colección de tres óperas de un acto cada una, concebidas para ser representadas en una misma noche, fueron estrenadas a la vez en Nueva York, en 1918. Las tres obras presentan

características contrastadas: trágica y verista “Il tabarro”, elegíaca y lírica “Suor Angelica” y cómica “Gianni Schicchi”. De las tres, la última se volvió popular rápidamente y es en esta que hace parte el aria “Oh mio babbino caro”.

O mio babbino caro que traduce: “Oh, mi papito querido”, y es una súplica apasionada y tierna de una hija a su padre mostrando la desesperación y el intenso amor que ella siente por un joven.

Tabla 5

Oh mio babbino caro. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Oh mio babbino caro
Forma	A-B-A'
Tonalidad	Lab mayor 
Compas	
Tempo	Andante sostenuto
Rango vocal	
Texto original	Traducción al español

O mio babbino caro	Oh, Mi Papito Querido
Mi piace, è bello, bello	Me gusta, es bello, bello
Vo'andare in Porta Rossa	Iré a la puerta roja
A comperar l'anello	¡Para comprar el anillo!
Sì, sì, ci voglio andare	¡Sí, sí, quiero ir!
E se l'amassi indarno	Y si le amara en vano
Andrei sul Ponte Vecchio	Iré al Puente Viejo
Ma per buttarmi in Arno	¡Pero para tirarme al Arno!
Mi struggo e mi tormento	¡Me angustio y me atormento!
O Dio, vorrei morir	¡Oh, Dios, ¡quisiera morir!

3.1.6. Vilja song

Aria para soprano de la opereta “Die lustige Witwe” (1905) compuesta por Franz Lehár con libreto de Victor León y Leo Stein. La cual fue escrita originalmente para voz de soprano con acompañamiento de orquesta. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Franz Lehár nació en Komáron, Hungría, el 30 de abril de 1870 y falleció en Bad Ischl, el 24 de octubre de 1948. Compositor y director de orquesta austrohúngaro quien fue el principal

compositor de opereta del siglo XX y el responsable de dar al género una renovada vitalidad. Escribió unas 30 operetas, de las cuales la más famosa y perdurable es “La viuda alegre” “Die lustige Witwe”, que alcanzó popularidad mundial.

Perteneció al seno de una familia de músicos. Estudió violín desde muy joven e ingresó en el Conservatorio de Praga a los doce años, donde Antonín Dvořák lo animó a dedicarse a la composición.




En 1905, le pidieron que escribiera la música de “La Viuda Alegre”, con libreto en alemán de Viktor Léon y Leo Stein, basado en una comedia francesa de 1861 de Henri Meilhac. “La Viuda Alegre” tuvo un éxito inmediato en Viena, marcando el comienzo de una nueva era para la opereta vienesa. Lehár utilizó el vals, el folclore tradicional de Europa del Este y el cancán parisino para revitalizar el género operístico (Abaigh McKee, s,f).

La obra fue un éxito internacional y un éxito financiero personal para Lehár, aunque no pudo repetir el fenómeno. Algunos musicólogos han argumentado que esto se debió en parte a que la viuda alegre había aparecido fortuitamente justo después de que muriera la generación anterior de compositores de operetas (Abaigh McKee, s.f).

Vilja song traduce: “canción de Vilja”. Habla sobre Vilja, un hada del bosque que vive en las rocas que cuando un cazador la ve, queda prendado de su belleza sintiendo un anhelo profundo y le ruega a Vilja que lo tome como su amado.

Tabla 6

Vilja song. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Vilja song
Forma	Intro+A+B+A+B'
Tonalidad	Sol mayor 
Compas	
Tempo	Allegretto
Rango vocal	
Texto original	Traducción al español
Nun lasst un saber wie daheim	Ahora cantemos como en casa.
Jetzt singen unsern ringelreim	Ahora canta nuestro villancico.
Voneiner fee, die wie bekannt!	Sobre un hada, que, como sabemos, ¡se llama!
Daheim die vilja wird genannt!	¡En casa, se llama Vilja!
Es lebt' eine Vilja, ein Waldmägdelein	Vivía una Vilja, una doncella del bosque.

Ein Jäger erschaut' sie im Felsengestein	Un cazador la vio en la roca.
Dem Burschen, dem wurde so eigen zu Sinn	La mente del hombre se llenó de una extraña
Er schaute und schaut' auf das Waldmägdelein	sensación.
hin	Miró y miró a la doncella del bosque.
Und ein nie gekannter Schauer	Y un escalofrío nunca antes conocido.
Fasst den jungen Jägersmann	Se apoderó del joven cazador.
Sehnsuchtsvoll	Lleno de anhelo,
Fing er still zu seufzen an	comenzó a suspirar en silencio.
'Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein	«Vilja, oh Vilja, doncella del bosque.
Fass' mich und lass' mich dein trautliebster	¡Tómame y déjame ser tu amor más
sein!	querido!
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an?	Vilja, oh Vilja, ¿qué me estás haciendo?
Bang fleht ein liebkranker Mann!	¡Un hombre enamorado suplica con miedo!
Das waldmägdelein streckte die hand nach ihm	La doncella del bosque le extendió la
aus	mano
Und zog ihn hinein	Y lo atrajo
In ihr felsiges haus;	a su casa de roca;

Dem burschen die sinne vergangen fast sind	El hombre casi había perdido el sentido.
So liebt und so kusst	Ningún niño terrenal
Gas kein irdisches kind.	ama y besa así.
Als sie sich dann satt gekusst	Cuando hubo besado hasta saciarse,
Verschwand sie zu der selben frist!	¡desapareció al instante!
Einmal noch hat der arme sie gegrusst.	El pobre niño la saludó una vez más.

3.1.7. Sentir

Canción artística titula “Sentir” compuesta por Luis A. Calvo. Publicada y difundida entre principios del siglo XX y la década de 1940. Escrita originalmente para voz de soprano con acompañamiento de piano. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Luis Antonio Calvo es uno de los compositores más importantes que ha tenido el país. Nació en Gambita, Santander, un 28 de agosto de 1882, y murió casi escondido en Agua de Dios el 22 de abril de 1945, porque su médico personal le diagnosticó lepra (Carlos Perozzo, s.f).

El maestro Luis Antonio Calvo fue uno de los máximos cultores de la música nacional, en cuya obra late en toda su dimensión la esencia de su pueblo, ese pueblo de cuyo canto dimana un


trasfondo de tristeza y de melancolía que, en última instancia, es la manifestación de los altos acentos de su alma y de su sensibilidad (Carlos Perozzo, s.f).

En Tunja, Calvo se convirtió en mensajero de la tienda de Pedro León Gómez, un hombre que practicaba el piano e inició al futuro gran músico en el uso de este instrumento. Calvo inició estudios de piano con el maestro Tomás Posada. Ingresó a la Banda Departamental de Boyacá como platillero, y tiempo después fue el encargado del bombo, posición en la que duró poco más de cuatro años, hasta que el gobernador del departamento le concedió el nombramiento para ejecutar el bombardino; durante este tiempo, Calvo continuaba con sus estudios de violín. En esta época compuso su primera obra, Livia, cuya belleza armónica lo convierte también una de sus mejores composiciones.

La canción “Sentir” expresa una profunda emoción melancólica y un anhelo amoroso evocando sentimientos de nostalgia, tristeza por un amor ausente o no correspondido, y una intensa sensibilidad ante la belleza y el dolor.

Tabla 7

Sentir. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Sentir
Forma	Canción AB
Tonalidad	Mib mayor 

Compas

Tempo

Lento

Rango vocal

Texto original

De qué estrella blanca viene

Ésta doliente olvidanza

Mi alma está muerta y no tiene

Ni una flor ni una esperanza

Yo no sé si habrá un jardín

Jardín para corazones

Alegre sin rosas, sin galanteos

Ni canciones

Yo no sé si habrá un jardín

Jardín para corazones

Porque una ronda de brisas

No cantoras ni fragantes

Pone en mis ojos sonrisas

En vez de rotos diamantes

Donde estará esa quimera

De un bello jardín sin flores

Alegre sin primavera

Y dulce sin ruseñores.

3.1.8. Canción del amor triste

Canción artística titula “Canción del amor triste” compuesta por Ernesto Lecuona. Publicada y difundida entre principios del siglo XX y la década de 1940. Escrita originalmente para voz de soprano con acompañamiento de piano. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Ernesto Lecuona nació en Guanabacoa, Cuba, al otro lado de la bahía de La Habana, el 6 de agosto de 1895 y murió el 29 de noviembre de 1963 a los 68 años en Tenerife, España.

Su talento musical ya era perceptible a los tres años. Tras sus primeros estudios de piano con su hermana Ernestina, continuó en el Conservatorio Peyrellade con Antonio Saaverda y el afamado



Joaquín Nin. A los 17 años se graduó del Conservatorio Nacional de La Habana con una medalla de oro en interpretación (Malaguena, s.f).

Lecuona produjo un verdadero torrente de música durante sus 70 años, incluyendo varias canciones pop importantes, como la recordada "Malagueña", la brillante y rítmica "Siboney", con la que casi se puede escuchar el acompañamiento de castañuelas "Always in My Heart" y "Andalucía", mejor recordada por su versión americanizada, "The Breeze and I", que se convirtió a finales de los años 30 en un éxito discográfico popular de la Orquesta de Jimmy Dorsey (Malaguena, s.f).

Canción del amor triste muestra un alma que desea escapar de una profunda tristeza y soledad, un anhelo desesperado por escapar del dolor y una sensación de impotencia ante la intensidad de la pena amorosa.

Tabla 8

Canción del amor triste. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Canción del amor triste
Forma	A-B-A’-C-D-D’-A’
Tonalidad	Fa menor 
Compas	

Tempo

Lento na non troppo

Rango vocal

Texto original en español

Viento que te vas

A donde no puedo yo ir

¿no me llevarás?

Si tuviera alas

Alas como tú

¡ay!, contigo iría

por el cielo azul

Por qué estoy tan triste

Que deseara huir

Llévame oh, pampero

Llévame oh, pampero

¡Muy lejos de aquí!

Hareme liviana

Mas de lo que soy

Para pesar menos

He llorado hoy

Para pesar menos

Si preciso es

Mi trenza sombría

¡ay, me cortare ¡

Para pesar menos, no he de sonreír

Cuando al fin me lleves muy lejos de aquí...

Lo único viento, que no puede ser

Es que yo aquel hombre deje de querer

Aunque pese mucho, este amor ira

A donde yo vaya, me podrás llevar.

3.1.9. *Serenata*

Canción artística en forma de dueto, titula “Serenata” compuesta por Luis A. Calvo. (no se data año de publicación) Escrita originalmente para voz de soprano con acompañamiento de piano. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.




Luis Antonio Calvo es uno de los compositores más importantes que ha tenido el país. Nació en Gambita, Santander, un 28 de agosto de 1882, y murió casi escondido en Agua de Dios el 22 de abril de 1945, porque su médico personal le diagnosticó lepra (Carlos Perozzo, s.f).

El maestro Luis Antonio Calvo fue uno de los máximos cultores de la música nacional, en cuya obra late en toda su dimensión la esencia de su pueblo, ese pueblo de cuyo canto dimana un trasfondo de tristeza y de melancolía que, en última instancia, es la manifestación de los altos acentos de su alma y de su sensibilidad (Carlos Perozzo, s.f).

En Tunja, Calvo se convirtió en mensajero de la tienda de Pedro León Gómez, un hombre que practicaba el piano e inició al futuro gran músico en el uso de este instrumento. Calvo inició estudios de piano con el maestro Tomás Posada. Ingresó a la Banda Departamental de Boyacá como platillero, y tiempo después fue el encargado del bombo, posición en la que duró poco más de cuatro años, hasta que el gobernador del departamento le concedió el nombramiento para ejecutar el bombardino; durante este tiempo, Calvo continuaba con sus estudios de violín. En esta época compuso su primera obra, Livia, cuya belleza armónica lo convierte también una de sus mejores composiciones.

Serenata es una declaración de amor apasionada y una exaltación de la belleza de la amada, hablándole directamente a ese ser querido mientras utiliza imágenes de la naturaleza y la propia música para expresar sus sentimientos.

Tabla 9*Serenata.* “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Serenata
Forma	Canción AB
Tonalidad	Re# menor 
Compas	
Tempo	Lento
Rango vocal	
Texto original en español	
Alma de mis ensueños, prenda querida,	
Oye como te canta todo en la vida,	
Raudo se eleva el himno que, hacia el cielo,	
Tu nombre lleva prenda querida.	

Oye las dulces aves mi bien amada,

Como te dan sus trinos en la enramada,

Que es tu ternura también como sus alas,

Cándida y pura mi bien amada.

Mira el fulgor dudoso del nuevo día,

Como trae a tus ojos luz y alegría,

Cual sus destellos besan las negras crenchas

De tus cabellos. prenda querida.

Ay que Dios no permita, reina hechicera,

Que abandone tu huerto la primavera,

Que siempre en calma la estación de las flores,

Reine en tu alma niña hechicera.

3.1.10. Sierras de granada

Zarzuela para voz de soprano, perteneciente a “La tempranica”, zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Con música de Gerónimo Giménez y libreto de Julián Romea Parra.

Compuesta por Gerónimo Giménez. Escrita originalmente para orquesta, Soprano solista y coro mixto. En este proyecto la obra usó un formato de voz y piano.

Gerónimo Giménez nació en Sevilla en 1854 y murió en Madrid en 1923. Fue un compositor y director de orquesta español. Hijo de un modesto violinista, recibió las primeras lecciones de solfeo, violín y piano de su padre, con el cual siendo todavía muy niño se trasladó a Cádiz, en donde recibió lecciones de armonía y composición de Salvador Vinegra (Fernández y Tamaro, 2025).

Precoz virtuoso del violín, a los doce años fue admitido como primer violinista del Teatro Principal de Cádiz. A los diecisiete dirigió por primera vez diversas óperas, y obtuvo con ello resonantes triunfos. A los veinte ganó una beca concedida por la diputación de la provincia, con la que se trasladó a París para ampliar estudios en el Conservatorio (Fernández y Tamaro, 2025).

Durante su estancia en el Conservatorio parisino obtuvo varios premios, entre otros los de armonía y composición, así como el premio de piano de fin de carrera, en el que triunfó sobre Debussy, que quedó segundo (Prieto, 2004).

Su primer éxito dentro del ámbito del género chico llegó con Tannhauser el Estanquero (1890), al que seguirían Cesantes (1890), La República de Chamba (1890), Trafalgar (1890), La mujer del molinero (1893), Candidita (1893) o Los voluntarios (1893) (Prieto, 2004).




En 1893 fue nombrado segundo director de la Sociedad de Conciertos, de la que se haría cargo tras la marcha de Mancinelli. Fue su titular durante doce años y en ella se fraguó su gran prestigio como director (Prieto, 2004).

La Tempranica, zarzuela en un acto y tres cuadros, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 19 de septiembre de 1900.

Sierras de granada, expresa una declaración de amor intensa y apasionada, profundamente arraigada en el paisaje andaluz y expresada con un lenguaje sencillo y directo.

Tabla 10

Sierras de granada. “Ver apéndices adjuntos”

Análisis musical	Sierras de granada
Forma	Romanza
Tonalidad	Sol mayor 
Compas	
Tempo	Molto moderato
Rango vocal	
Texto original en español	
	Sierras de Granada, llanos de la vega.

Hoy me parece que hay más alegría en llanos y sierras.

Porque un mozo gueno, flamenco y honrao, su
corazoncito a mí me a entregao, ¡ay!, no creía que tan
pronto este día había llegao.

Cuando no te veo me güervo a los míos.

Pa mí ya no hay mundo, ni pare ni mare en cuanto te
miro.

Se queden secos los mares, la tierra se junte al cielo,
apague su luz la luna, serrano si no te quiero.

Luz tus ojitos dan pa alumbrarme, agua tus labios pa
refrescarme, tu cuerpo al mío le da calo a quien
entonces la vida sentraña le debo yo.

Valgame la virgen que es lo que yo e visto. Ese
hombre me quiere, por verme a venido, como en las
estrellas se penetra el sino, vere yo en sus ojos si
penetro el mio ay!

Ay, amante, amantito. Las pestañas me estorban para
mirarte. Al compás de tus ojos llevo los míos; si los
abres, los abro; si miras, miro.

Yo no sé, yo no sé si me quieres o si me olvías. O si me olvías. Lo que sé... Lo que yo sé es que vivo cuando me miras. Cuando me miras.

A la mar... A la mar, por ser honda, se van los ríos. Se van los ríos. Y detrás... Y detrás de tus ojos se van los míos. Se van los míos. A la mar... A la mar, por ser honda, se van los ríos. Detrás de tus ojos se van los míos. Se van los míos. ¡ay! Y detrás de tus ojos se van los míos. Ay. Y detrás de tus ojos se van los míos. Se van los míos.

3.2.Sistematización pedagógica:

El proceso de montaje del repertorio comenzó con la lectura y apropiación de las líneas melódicas de cada obra. Se puso énfasis en la ejecución rítmica correcta y en resaltar los acentos sugeridos tanto por el texto como por la música, lo que facilitó la memorización e interiorización de ambos. Paralelamente, se trabajó en la revisión de la dicción de los textos, leyéndolos en voz alta para descubrir los acentos naturales que sugería la prosodia.

Se realizó un trabajo técnico vocal diario para ofrecer a la interpretación, un instrumento sano y cualificado. Se realizaron ejercicios que aportaron a la resistencia vocal, flexibilidad, homogeneidad entre los registros, dosificación del aire en la interpretación de cada frase, conexión de vibrantes, búsqueda de brillo y/o profundidad de acuerdo a la necesidad del texto, agilidad

melódica, conexión del apoyo, articulación clara, indispensable para mantener la precisión del texto, entre otros.

La expresión corporal y la presencia escénica también fueron parte esencial de la preparación. Se buscó mantener una postura libre de tensiones, una gestualidad coherente con el texto y una conexión visual auténtica con el público, favoreciendo una interpretación integral tanto a nivel vocal como escénico.

Una vez montado el repertorio se inició el ensamble con el acompañamiento con el apoyo de pistas, que permitieron un acercamiento al conocimiento de la música y ensamble, coherencia entre la prosodia del texto y los acentos musicales, conexión con las emociones sugeridas por el texto y apoyadas por la música.

Por último, se realizaron ensayos con el pianista acompañante para acordar tiempos, carácter, emociones, y en general los diferentes aspectos alrededor de las decisiones interpretativas, fomentando una escucha activa entre los intérpretes para lograr una respiración y un fraseo conjunto. Todo este proceso fue acompañado de rutinas previas de calentamiento vocal y corporal, así como de cuidados fundamentales como la hidratación y el descanso, indispensables para el óptimo rendimiento vocal en el recital.

3.2.1. *Puesta en escena:*

A continuación, se presenta una lista de las tareas realizadas tanto para el montaje de obras, el uso del espacio, la adecuación acústica y recursos específicos para la interpretación deseada:

- Diseño y elaboración del afiche publicitario del recital

- Elaboración y preparación del programa de mano, el cual será compartido en el concierto a través de un código QR.
- Adecuación del auditorio donde se llevará a cabo el recital (prueba acústica del lugar por parte de los músicos, preparación de equipos técnicos de grabación)

3.2.2. Cronograma

Tabla 11

Cronograma.

Actividades	Meses												
	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto
Investigación y recopilación													
Selección de repertorio													
Análisis interpretativo y montaje de repertorio													
Ensayos													
Puesta en escena													
Sustentación													

3.3. Recursos

La totalidad de los recursos e insumos indispensables para la ejecución de este proyecto correrán por cuenta del estudiante investigador.

- Recursos de investigación: Libros, artículos, partituras, trabajos académicos previos y demás material relevante, en formato tanto físico como digital.
- Recursos tecnológicos: Incluyen herramientas como computadora, plataformas digitales, conexión a internet, cámara, micrófono y dispositivos similares que faciliten el desarrollo y registro del proyecto.
- Recursos para el recital: Se contemplan la participación de músicos acompañantes, la impresión del material musical y la disponibilidad de espacios adecuados para los ensayos.
- Recursos para la presentación final: Abarcan la reserva del auditorio, el diseño escénico, vestuario, utilería, atriles, impresión de partituras, disponibilidad del piano, programas de mano, así como los elementos técnicos de audio y video necesarios para la puesta en escena.
- Recursos económicos: Contratación de los instrumentistas acompañantes, contratación de director de grabación, alquiler de auditorio, compra de vestuario, gastos de utilería, decoración y diseño de la ambientación del auditorio.
- Presentación del producto: Asignación de auditorio, diseño y decoración, vestuario, utilería, instrumentos, programas de mano, elementos de audio y video.

Conclusiones

Es importante una búsqueda previa de información, revisión de diversas fuentes, análisis musical y de contexto para la construcción de la interpretación de cada una de las obras del repertorio seleccionado, enfatizando en que un mismo concierto se exponen diferentes estilos del canto lírico. Esta investigación cualitativa aportó de gran manera al desarrollo musical de la autora del proyecto, siendo vital como Licenciada en Música, la capacidad de, a partir del estudio musical y de contexto de una obra, dar vida a un discurso musical que resalte la palabra y las emociones que transmite, acorde a las características estilísticas y apoyados en la técnica vocal, todo esto al servicio de la interpretación.

Se debe realizar un trabajo técnico vocal disciplinado, consciente y diario, para aportar un instrumento técnicamente formado al estudio de las obras. Este estudio individual resolvió dificultades técnicas en cuanto a colocación, respiración, conexión de vibrantes, manejo y homogeneidad de los registros vocales.

El estudio de la dicción y la realización de la traducción de las obras es un factor indispensable a tener en cuenta al momento de realizar este tipo de repertorio, ya que permite tener conocimiento del ambiente sonoro que se desea proyectar para generar una relación con el texto y lo que se quiere transmitir al público.

El montaje con el pianista acompañante permitió repensar los conceptos interiorizados que parten del trabajo investigativo alrededor de cada obra. El ensamble en ensayos permitió que se estrechara el vínculo cantante – pianista aportando mutuamente a la sonoridad y maduración de las obras.

Referencias bibliográficas

Abaigh McKee (s.f.). “*Franz Lehár (1870-1948) y La viuda alegre*”.

<https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/franz-lehar/>

Abel G.M. (2022). “*La historia de la ópera, el gran espectáculo de la música*”.

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/opera-gran-espectaculo-musica_17580

Caicedo, Patricia (2018). “*Los sonidos de las naciones imaginadas: la canción artística*

latinoamericana en el contexto del nacionalismo musical”. Mundo arts publications.

Camarena Agudo, Miguel (2019). “*Lírica y Amor*”. <https://www.univa.mx/blog/lirica-y-amor/>

Canadian art song Project. “*What is Art Song?*”

<https://www.canadianartsongproject.ca/about/what-is-art-song/>

Cartwright, Mark (2013). “*Música en la antigua Grecia*”.

<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-11681/musica-en-la-antigua-grecia/>

Correa, Juan Pablo (2020). “*El análisis del contenido emocional de la música y cómo usarlo para una ejecución expresiva*”. Editorial.uaa.mx.

Cudworth, Charles (2025). “*George Frideric Handel, compositor alemán-inglés*”.
<https://www.britannica.com/biography/George-Frideric-Handel>

Equipo Real Academia Española (2025). “*lirismo*”. <https://www.rae.es/dhle/lirismo>

Gómez González, Paula A. (2022). *Episodios de la afectividad humana plasmados en repertorio lírico de los siglos XIX y XX* (tesis de grado) Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

Gómez Rojas, Luisa (2021). “*La música como medio de expresión*” Agencia de noticias UPB.
<https://www.upb.edu.co/es/noticias/la-musica-como-medio-de-expresi%C3%B3n>

Gonzalez Jaimes, Karol D. (2023). *Canto, magia y castañuelas: canciones y arias en español para soprano* (tesis de grado) Universidad Autónoma de Bucaramanga, Bucaramanga, Colombia.

Hernández Sampieri, Roberto (2014). “*Metodología de la investigación*”.

https://apiperiodico.jalisco.gob.mx/api/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/metodologia_de_la_investigacion_-_roberto_hernandez_sampieri.pdf -

<https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50601#:~:text=El%20gregoriano%20era%20el%20canto,cual%20era%20la%20expresi%C3%B3n%20ac%C3%BAstica>

https://www.teatrosolis.org.uy/estatic/opera_generico.pdf

Jerez Pérez, Deiry J. (2023). *Melodías universales en la voz de soprano* (tesis de grado)

Universidad Autónoma de Bucaramanga, Bucaramanga, Colombia.

Jiménez Ortiz, María I. (2020). *La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del*

siglo XX (tesis de grado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

Jose Ramon (2015). “*G. F. Haendel: Piangerò la sorte mia, aria de soprano en "Giulio Cesare in*

Egitto”. <https://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com/2015/03/g-f-haendel-piangero-la-sortem-aria.html>

Linaje Conde, A. (1994). “*El canto gregoriano en la edad media: una investigación*”.
Medievalismo, (4). Recuperado a partir de
<https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50601>

Lockspeiser, Edward (2025). “*Félix Mendelssohn, músico y compositor alemán*”.
<https://www.britannica.com/biography/Felix-Mendelssohn>

Lohman, Laura (2023). “*Definición, historia y compositores del oratorio*”.
<https://study.com/academy/lesson/the-oratorio-composers-definitions-examples.html#section---WhatIsAnOratorio>

Los editores de la enciclopedia británica (2021). “*Opereta*”.
<https://www.britannica.com/art/operetta>

Mahecha Rubiano, Stefanya (2022). *Mujeres compositoras: recital soprano con obras de los siglos XVIII, XIX y XX XX* (tesis de grado) Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

Maika del Rosario (1998). “*El lied*”. <https://www.mundoclasico.com/articulo/498/El-lied>

Montes, Roberto (2012). “*Henry Purcell: el Orfeo Británico*”
<https://www.melomanodigital.com/henry-purcell-el-orfeo-britanico/>

Moreno Medina, Angélica M. (2021). *La Mia Voce: Interpretación de Repertorio Lírico Para Soprano* (tesis de grado) Universidad Autónoma de Bucaramanga, Bucaramanga, Colombia.

Moreno Rodriguez, Karol Dahiana (2021). “*La riqueza de la música de cámara*”.
<https://filarmed.org/blog-colaborativo/la-riqueza-de-la-musica-de-camara/>

Música y punto (2020). “*El lied*”. <https://www.musicaypunto.es/el-lied/>

Octavio Sosa, José (2024). “*El maestro Puccini, su vida y sus amores*”.
<https://proopera.org.mx/contenido/ensayos/el-maestro-puccini-su-vida-y-sus-amores/>

Parra Valencia, María I. (2018). *Recital de grado, Selección de obras líricas pertenecientes a los periodos Barroco, Clásico y Romántico: intérprete Soprano con acompañamiento de piano* (tesis de grado) Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia.

Perozzo, Carlos (s.f.). “Luis A Calvo, *biografía*”.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Luis_A_Calvo

Pignataro, Anna (2015). “*Ópera, género y subgénero baja, descubriendo la ópera bufa. Ficha estudiantil*”. https://www.teatrosolis.org.uy/estatic/opera_generico.pdf

Prieto, Claudio (2004). “*La Tempranica*”. <https://www.mundoclasico.com/articulo/6268/La-Tempranica>

Redacción HJCK (2023). “*¿Qué es la música de cámara? Descubra un mundo de lleno de armonía musical*”. <https://hjck.com/musica/que-es-la-musica-de-camara-descubra-un-mundo-de-lleno-de-armonia-musical-so35>

Rodríguez Delgado, Dayana V. (2010). *Recital interpretativo de música vocal para soprano de los periodos barroco y clásico y repertorio nacional colombiano* (tesis de grado) Universidad de Nariño, Pasto, Colombia.

Singer, Miryam (2024). “*Giacomo Puccini: perfil de un genio musical a cien años de su muerte*”.

<https://www.beethovenfm.cl/recomendado/giacomo-puccini-perfil-de-un-genio-musical-a-cien-anos-de-su-muerte/>

Teatro mayor, Julio Mario Santo Domingo (2018). “*La Zarzuela: la mezcla perfecta entre música*

y teatro en un solo género”. <https://www.teatromayor.org/es/noticia/la-zarzuela-la-mezcla-perfecta-entre-musica-y-teatro-en-un-solo-genero>

Tizón Díaz, Manuel (2018). “*Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes*”.

Revista de Psicología, 17(2), 67-81. doi: 10.24215/2422572Xe022
<https://revistas.unlp.edu.ar/revpsi/article/view/6103/6056>

Tomás Fernández y Elena Tamaro. “*Biografía de Ernesto Lecuona*”. Barcelona, España: Editorial

Biografías y Vidas, 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lecuona.htm>

UNESCO (2008). “*La tradición del canto védico*”. [https://ich.unesco.org/es/RL/la-tradicion-del-](https://ich.unesco.org/es/RL/la-tradicion-del-canto-vedico-00062#:~:text=Los%20Vedas%20constituyen%20un%20amplio,hace%20m%C3%A1s%20de%203.500%20a%C3%B1os)

[canto-vedico-](https://ich.unesco.org/es/RL/la-tradicion-del-canto-vedico-00062#:~:text=Los%20Vedas%20constituyen%20un%20amplio,hace%20m%C3%A1s%20de%203.500%20a%C3%B1os)

[00062#:~:text=Los%20Vedas%20constituyen%20un%20amplio,hace%20m%C3%A1s%20de%203.500%20a%C3%B1os](https://ich.unesco.org/es/RL/la-tradicion-del-canto-vedico-00062#:~:text=Los%20Vedas%20constituyen%20un%20amplio,hace%20m%C3%A1s%20de%203.500%20a%C3%B1os)

Villanueva Cogollo, Silvia J. (2020). *Del Corazón a la voz: el amor en el repertorio lírico vocal para soprano* (tesis de grado) Universidad Autónoma de Bucaramanga, Bucaramanga, Colombia.

Apéndices

Apéndice A. Partitura "Canción del amor triste"

CANCION DEL AMOR TRISTE

VERSOS DE
JUANA DE IBARBOUROU

CANCION

MUSICA DE
ERNESTO LECUONA

LENTO MA NON TROPPO: *cresc.* *f rit.*

Ven-to que le vas a-don-de no pue-do ya ir — ¿No me lle-va-

P *P* *cresc.* *rit...*

-rás? *(Piu mosso)* *dim.*

Si tu-vie-ra a-las — a-las co-mo

a tpo. *f* *ff* *poco rit.* *dim.*

tú — ¡Ay, con-tu-gou-ri — a — por el cie-lo-a-zul

p *rall...*

dim... *p* *rall...*

TEMPO I. *cresc...*

por que soy tan tris — le — que de-se-a-ra bu-ir

pp *rit...* *P* *RH* *cresc...* *RH*

G. DEL AMOR TRISTE
I

ff (sostenuto) *rubato* *rall... ten ten* MODERATO = *p*

Lle-va-me oh, pam-pe-ro, lle-va-me oh pam-pe-ro, muy le-jos dea — qui! — Ha-re-me li-

ff *rubato* *rall... ten ten* *p*

(sostenuto) *ten ten*

cresc. *cresc.* *dim.* *poco rit...*

- via na — mas de lo que soy — pa-ra pe-sar me-nos — he llo-ra-do

f *dim. poco rit*

cresc.

p *a tpo.* *cresc.* *f* *cresc.*

hoy — pa-ra pe-sar me-nos — su pre-ci-so es — mi lren-za son

a tpo. *p* *a tpo.* *cresc.* *f* *cresc.*

rit. v... *f* *rit...* *a tpo.* *cresc.*

- bre-a — ¡Ay, me cor-ta-re! — pa-ra pe-sar me-nos — no-be de son-re-

rit... *f* *rit...* *A.H.* *L.H.* *p* *a tpo.*

C. DEL AMOR TRISTE II

cresc *dim.* *rit...*

ir- cuando tñ me lle-ves muy le-jos de a- qui lo ú-ni-co

cresc. *f* *dim. poco rit* *p a tpo.* *f*

ff *poco rit.* *p* *rit...* *rall...*

vien-to que no pue-de ser es que ya-quel bom-bre de-je de que-

ff *poco rit.* *dim.* *p* *rall...*

a tpo.

-rer

a tpo. *cresc* *ff* *ff*

ff *ff* *rit...* *3 (ten)*

lo, ú-ni-co vien-to que no pue-de

ff *rit...* *(ten)*

C. DEL AMOR : STE III

dim. rit. f rall. (ben) (Poco menos)

ser Es qe yá-a-quel hom-bre de-je de que-rer

dim. rall. (ben) a tpo.

TEMPO I p

huy qe pe-se

rit. mf ten ten p p

cresc. (ritenuto) (rubato)

mu-cho e-se-a-mor i-na A don-de yo va-ya, i don-de yo

poco rit. fff (ritenuto) fff (rubato)

rall. ff rall. fff a tpo. PESANTE. . . . PESANTE.

va-ya me po-drás lle-var

ff rall. fff a tpo. PESANTE. . . . PESANTE.

G. DEL AMOR TRISTE IV.

Apéndice B. Partitura “Der blumenstrauss”

858

(83) II

Nº 5. Der Blumenstrauss.

C. Klingemann.

Comp. 1829.

Grazioso.

Singstimme. Sie wandelt im Blumen-

PIANOFORTE. *p*

gar - - ten und mu - stert den bun - - ten Flor, und

cresc. al - le die Klei - - nen war - - - ten und schau - en zu ihr em -

p

cresc. por. „Und seid ihr denn Früh - - lings - bo - - - ten, ver -

cresc.

kün - dend was stets so neu, so wer - det auch mei - ne Bo - ten an

M. B. 145.

888

12 (84)

ihn, der mich liebt so treu, an ihn,

der mich liebt so treu.

So ü - ber - schaut sie die

Ha - - - be und ord - net den lieb - li - chen Strauss, und

reicht dem Freun - de die Ga - - - be und weicht sei - nem Bli - cke aus. Was

M. B. 145.

888

(85) 13

cresc.
Blu - men und Far - - ben mei - - nen, o deu - det, o fragt das

nicht, wenn aus den Au - gen der Ei - nen der sü - sse - ste Früh - ling

spricht, der sü - - - -
dolce *cresc.* *p*

- - - - sse - ste Früh - - - - ling spricht.
cresc.

f

Apéndice C. Partitura “Ich folge dir gleichfalls mit freudigen schritten”

Bach — St. John Passion Part I

Nº 12 Recitativ

Evangelist

Si-mon Pe-trus a-ber fol-ge-te Je-su nach, und ein and'rer Jün-ger.

Rec. secco

Nº 13 Arie

Flöten

f ohne Str.-Orch.

Sopran A

Ich fol-ge dir gleichfalls mit

freu-di - gen Schrit-ten, ich

Bach — St. John Passion Part I

B

fol - ge_ dir_ gleichfalls mit freu - di - gen Schrit - ten, und las - se_ dich

p

nicht, mein Le - ben, mein Licht, und las - se_ dich nicht, mein Le - ben, mein

C

Licht, und las - se dich nicht, mein Le - - ben, mein Licht.

f

tr

D

Be - förd - re den Lauf und hö - re nicht auf, be - förd - re_ den

p

The image shows a page of a musical score for a vocal and piano piece. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into sections labeled B, C, and D. Section B starts with a vocal line and piano accompaniment. Section C begins with a vocal line and piano accompaniment. Section D starts with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in German and are written below the vocal line. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a trill marking *tr*. The score is printed in black ink on a white background.

Bach — St. John Passion Part I

Lauf und hö - re nicht auf, selbst an mir zu zie - hen, zu
 schle - ben, zu bit - ten, selbst an mir zu zie - hen, zu schie - - -
 - - ben, zu bit - - ten. **E**
 Be - förd - re den Lauf und **F**

mf
dim. *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and piano piece. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in German. The first system contains the lyrics 'Lauf und hö - re nicht auf, selbst an mir zu zie - hen, zu'. The second system continues with 'schle - ben, zu bit - ten, selbst an mir zu zie - hen, zu schie - - -'. The third system has a vocal line with a fermata and the lyrics '- - ben, zu bit - - ten.', followed by a piano line with a fermata. Above the piano line in the third system is a capital letter 'E'. The fourth system is a piano line with a fermata. The fifth system has a vocal line with a fermata and the lyrics 'Be - förd - re den Lauf und', followed by a piano line with a fermata. Above the piano line in the fifth system is a capital letter 'F'. There are dynamic markings: 'mf' in the piano line of the third system, 'dim.' in the piano line of the fifth system, and 'p' in the piano line of the sixth system.

Bach — St. John Passion Part I

hö - re nicht auf, be - förd - re den Lauf und hö - re nicht

auf, hö - re nicht auf, hö - re nicht auf, hö - re nicht

G
auf, selbst an mir zu zie - hen, zu schieben, zu bit - ten, selbst

an mir zu zie - - - - - hen, zu schie - - - - - ben, zu

tr. **H**
bit - - - ten, hö - re nicht auf, hö - re nicht auf, selbst an mir zu

Bach — St. John Passion Part I

zie - hen, zu schie - - - ben, zu bit - ten.

Ich fol - ge dir gleichfalls mit freu - di - gen

Schrit - ten, ich fol - ge dir

gleich - falls mit freu - di - gen Schrit - ten, und las - se dich nicht,

mein Le - ben, mein Licht, ich fol - - -

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The systems are labeled with letters I, K, L, and M. The lyrics are in German. The piano accompaniment features various textures, including arpeggiated chords and flowing sixteenth-note passages. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the score.

Bach — St. John Passion Part I

ge- dir gleich-falls mit freu-di - gen Schrit-ten, und

las - se dich nicht, mein Le - ben, mein Licht, mein

Le - ben, mein Licht, - ich las - se dich nicht, mein Le - - ben, mein

Licht, mein Le - - - ben, mein Licht.

Apéndice D. Partitura “My dearest, my fairest”

14

4. MY DEAREST, MY FAIREST

Z.585/2

Daniel (?) Purcell

?Norton

SOPRANO
My dear-est, my dear - est,

BARITONE
(ALTO)
My fair - est, my

KEYBOARD
mf

5
I lan - - - guish, I lan - - -
fair - est, I lan - - - guish,

10
- guish, I lan - - - guish, I lan - - -
I lan - - - guish, I lan - - -

15

- - - guish, I lan - guish for you. My
- - - guish, I lan - guish for you.

20

you. Thy kind - ness has won - me,
you. Thy charm - has un-done - me, I

25

I ne'er, - no, ne'er shall be free.
ne'er, - I ne'er, - no, ne'er shall be free. I

16

Ah,
faint with the plea - sure I fain would re - peat,

30

why are love's rap - tures so short and so sweet? Thus

35

press - ing, thus press - ing and kiss - ing, fresh
And kiss - ing, thus press - ing and kiss - ing, fresh

40

joys we'll pur - sue, And e - ver be hap - py, and
joys we'll pur - sue, And e - ver be hap - py, and

This system contains measures 40 through 43. It features a vocal line with two staves (treble and alto clefs) and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "joys we'll pur - sue, And e - ver be hap - py, and".

e - ver be true, and e - ver be
e - ver be true, and e - ver be

This system contains measures 44 through 47. It features a vocal line with two staves (treble and alto clefs) and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "e - ver be true, and e - ver be" and "e - ver be true, and e - ver be".

45

hap - py, and e - ver be true. But a - las! should you
hap - py, and e - ver be true.

This system contains measures 48 through 51. It features a vocal line with two staves (treble and alto clefs) and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "hap - py, and e - ver be true. But a - las! should you" and "hap - py, and e - ver be true.". A piano dynamic marking (*f*) is present in the piano part.

18

50

change.—

No, ne - ver, my

Ah, tell me not — so!

55

dear - est,

no, no,

No, ne - ver, my fair - est,

no, no,

60

no, no, no, no, no, no, my

no, no, no, no, no, no, my

Apéndice E. Partitura "Oh 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

Detailed description: 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 dynamic marking 'pp' is placed below the piano part.

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

pp

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line continues with 'a com-per - ar l'a - nel - lo! Sì, sì, ci vog-lio an-'. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment. A piano dynamic marking 'pp' is placed below the piano part.

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

p

Detailed description: 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 dynamic marking 'p' is placed below the piano part.

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

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are "dreì sul Pon - te Vec - chio, ma per but - tar - mi in". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

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

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "Ar - nol Mi strug - go e mi tor - men - tol". The piano accompaniment includes a *dim.* (diminuendo) marking in the right hand, indicating a decrease in volume. The bass line continues with eighth notes, and the right hand features chords and some melodic movement.

Di - - - - o, vor - rei mo -

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics "Di - - - - o, vor - rei mo -". The piano accompaniment features a *pp* (pianissimo) marking in both the right and left hands. The right hand has sustained chords, while the left hand continues with eighth-note patterns. The system ends with a final chord in the right hand and a rest in the left hand.

rit!

*rin**f**s*

This system contains the first two staves of music. The vocal line (top staff) begins with a rest followed by a quarter note. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with slurs. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

Bab - bo, pie - tà, pie - tà!

m.d.
rit.

Red. *

This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics "Bab - bo, pie - tà, pie - tà!". The piano accompaniment includes dynamic markings *m.d.* and *rit.* in the right hand, and *Red.* in the left hand. A fermata is placed over the final note of the vocal line. A double bar line with an asterisk follows.

bab - bo, pie - tà, pie - tà!

pp

m.d.
rall.

m.s.
Red. *

This system contains the final two staves. The vocal line concludes with the lyrics "bab - bo, pie - tà, pie - tà!". The piano accompaniment features dynamic markings *pp*, *m.d.*, and *rall.* in the right hand, and *m.s.* and *Red.* in the left hand. A fermata is placed over the final notes of the piano accompaniment. A double bar line with an asterisk follows.

Apéndice F. Partitura “Piangeró la sorte mia”

52

15. Recit. E pur così in un giorno

Aria: Piangerò, la sorte mia

GIULIO CESARE IN EGITTO (HWV17) より Cleopatra のレチタティーヴォとアリア

E pur co-sì in un gior-no per do fa - sti e gran - dez - ze? Ahi fa - to

ri - o! Ce - sa - re, il mio bel nu - me, è for - se e - stin - to; Cor -

ne - lia e Se - sto in - er - mi son, nè san - no dar - mi soc - cor - so. Oh Di - o!

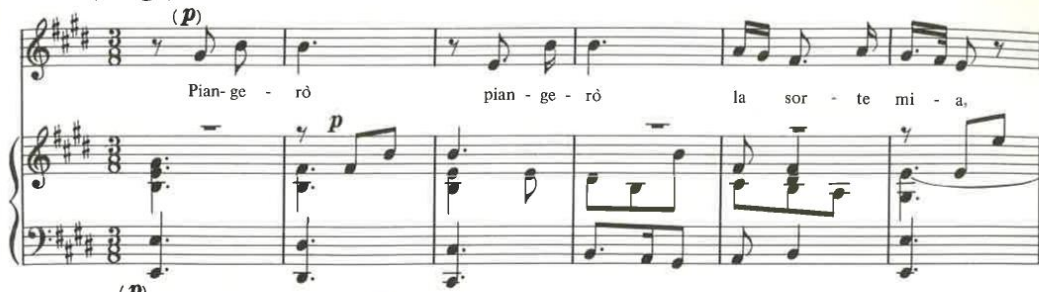
non re - sta al - cu - na spe - me al vi - ver mi - o.

※レチタティーヴォの終止について：今日の一般的な演奏習慣によれば、伴奏は歌唱声部が終止したのち遅れてカデンツァを奏する。

(Largo)

53

(p)
Pian-ge - rò pian - ge - rò la sor - te mi - a,



(p)
si cru - de - le e tan - to ri - a, fin - ché



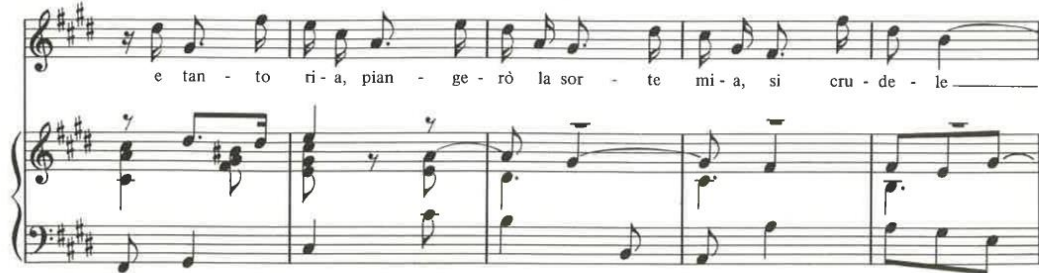
vi - ta in pet - to a-vrò ; pian - ge - rò ,



pian - ge - rò la sor - te mi - a, si cru - de - le



e tan - to ri - a, pian - ge - rò la sor - te mi - a, si cru - de - le



54

e tan - to ri - a, fin ché vi - ta in pet - to a -

vrò, fin ché vi - ta, fin - ché vi - ta in pet - to a -

vrò.

(Fine)

Allegro (f)

Mà poi mor - ta d'ogn' in - tor - no il ti - ran - no

e not - te e gior - no fat - ta spet - tro a - gi - te - rò,

fat - ta

spet - - - - - tro, fat - ta spet - tro a - gi - te - rò;

mà poi mor - ta d'ogn' in - tor - no


il ti - ran - no e not - tee gior - no fat - ta spet - tro

a - gi - te - rò , fat - ta spet - tro a - gi - te - rò .

Da Capo

Apéndice G. Partitura "Sentir"

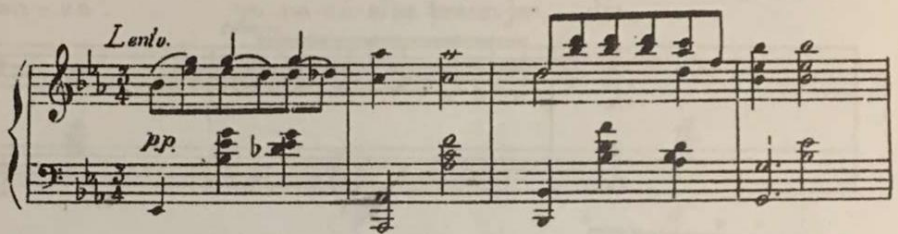
Bernardo de J.




SENTIR
Canción

L.A. Calvo.

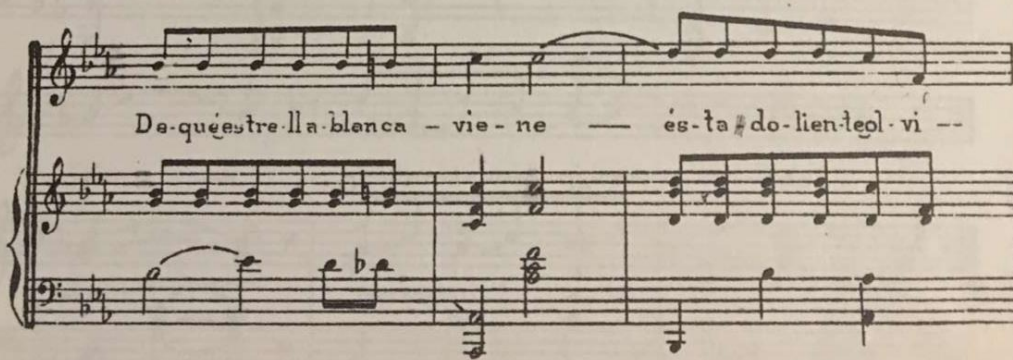
Lento.



pp.



cresc.



De-queéstre lla-blanca - vie - ne — és-ta do-lien-teol-vi --

L. Aguillon.
- Editor.

den-za? - mial ma-es-ta-muertay-notie-ne - niu-naflorniu-naespe-
rall.

ran-za. yo-no-sé-siha-bráun-jar - dín, —
tempo.

jardín pa-ra-co-ra - zo - nes a le-gre-sin-ro-sas
cresc.

sin - ga-lan-te-os-ni-can - cio - nes.
morendo...

ten.
Yo no sé si habrá un jardín --

pp

rall.
jardín pa-ra-co-ra -- zo-nes --

tempo
por-que una ron-da-de -- bri-sas -- nocan-to-ras-ni-fra

gan-tes -- po-neen mis-o-jos-son -- ri-sas --

acell.

rall...
en-vez-de-ro-tos dia-man - tes. — *tempo.* Dónde esta-rá-esa-qui-

cresc..
me - ra — de un be-llo-jar-din-sin - flo - res

ff. *increscendo.* 1.
a-le-gres in pri-ma-ve-ra — y-dul-ce-sin-rui-se-ño-res.—

2. *si b*
y-dul-ce-sin - rui-se - ño - res...
p. morendo.

ff. b

Apéndice H. Partitura "Serenata"

SERENATA

L.A. CALVO.

Lento.

p.

dolce.

riten.

Ai ma de mis en
Mi rael fulgor du

sue - ños - pren - da que ri - da - o ye co mo te can - ta
do - so - del - nue vo di - a - co mo trae tus o - jos

acell...

to - do en la vi - da - Rau do see le - va el him no que he crael
luz - ya - le - gri - a - cual sus des te - llos de san las ne gras
acell

rall *ten*

cie - lo - tu nombre lle - va - pren - da que ri - da
ren - chas - de tus ca be - llos - pren - da que ri - da
riten.

ff *acel.* *alargando.*

rit. *morendo* *ten.* *aceler*
 O ye las dul ces
 Ay que Dios no per

pp. *ten.* *aceler*
 a - vos - mi - bien a - ma - da como te dan sus tri - nos
 mi - ta - Rei na he chi - ce - ra que a bandone tu huer - to

pp. *tierno* *rit.* *ten.*
 en la en tra - ma - da queas tu ter - nu - ra - tam bien co mo sus
 la - pri - ma - ve - ra - que siempre en cal - ma la es ta cion de las

ten. *p.* *Fin*
 a - las can - di day pu - ra mi - bien a - ma - da.
 flo - res - rei - neen tu al - ma ni - na he chi - ce - ra. *Fin*

Apéndice I. Partitura “Sierras de granada”

Sierras de Granada

La tempranica

J. Romea

G. Giménez

Molto moderato

ff

4

7

MARIA *sf*

Sie - rras de Gra -

p

sfp

10

- na - da, ya - nos de la ve - ga,

sfp

13 *sf* *a piacere*
 hoy me pa - re - se que hay más a - le - gri - a que hay más a - le - gri - a en ya - nos y

16
 sie - rras, — por - que un mo - zo güe - no,

19
 fla - men - co y hon - ra - o su co - ra - son - si - to a mí m' an - tre - ga - o!

22 *ff* *pp*
 ¡A - - - - - y! ¡A - - - - - y!

24 **Meno mosso**

No cre-í-a que tan pron-to es-te dí-a ha-bía ye - ga - o. No cre-í - a que tan

pron-to es-te dí-a hu-bía ye-ga - o. affret.

29 **Moderato**

Cuan - do no te ve - o me guer-vo a los mí - o, me quer-vo a los

mí - o. pa mí ya no hay mun - do, pa mí ya no hay

35 *crescendo* **rall.** **a tempo**



mun-do ni pa-re ni ma-re encuan-to te mi-ro.

38 *p*



Se que-den se-cos los ma³-res;

41 *p*



la tie-rra se a-jun-te al cie³-lo;

45 *f poco affret.*



se que-den se-cos los ma³-res; la tie-rra se a-jun-te al cie³-lo;

Poco meno mosso

49 *p con espr.*

a - pa-gue su luz la lu - na, Se-rra-no, si no te quie - ro.

53

Luz tus o - ji - tos dan pa a-lum - brar - me; a - gua tus la - bios pá re-fres - car - me;

57 *(Muy declamado)*

tu cuer-po al mí - o le da ca - ló: ¿a quien en-ton - se la vi - da sen-tra-ña le de - bo

60 **a tempo** *p (Muy agitado al ver a D. Luis)*

yo? ¡Var-ga-me la Vir-gen! ¿que es lo que yo he vi-sto?

63

¡E-se hom-bre me qui-ere; por ver-me ha ve-ní-o! Co-mo en las es-tre-yas se pe-ne-tra el

66

si-no, ve-ré yo en sus o-jos si pe-ne-tró er mí-o; ve-ré yo en sus

69

o - jos si pe-ne-tró er mí - o. *cresc.* ¡Ay!

72

(con mucho amor)
¡Ay a - man - te, a - man - ti - to, a - man - te, a -

75 *p spianato*

- man - te! ³ ¡Las pes - ta - ñas me es - tor - ban pa - ra mi -

79 *f (con alma)* *p*

- rar - te! ³ Al com - pás de tus o - jos ye - vo los

83 *p dolce*

mí - os; ³ si los a - bres, los a - bro; si mi - ras, mi -

87 **Poco più mosso**

- ro. Yo no sé; yo no sé si me quie - reso O si me ol -

90

ví-as, o si me ol - ví - as; lo que sé, lo que yo sé es que

93

vi-vo cuan - do me mi-ras, cuan - do me mi-ras, A la mar, a la mar, por ser

97

hon-da, se van los rí-os, se van los rí-os. Y de - trás, y de-trás de tus

101

o-jos, se van los mí-os, se van los mí-os, ¡A la mar, a la mar por ser

Meno mosso **rall.**

105 **ff**

hon - da, se van los rí - os. Y de-trás de tus o - jos, se van los mí - os, se van los mí - os ¡A -

8va

ff *dim.*

109 **f**

- - y! ¡A la mar, por ser hon - da, se van los

pp

111 **molto rall.** **a tempo**

rí - os, y de-trás de tus o - jos, se van los mí - os ¡A - ³ - y! y de-trás de tus

sf **p**

114 **ff**

o - jos, se van los mí - os, se van los mí - os!

ff *8va*

Apéndice J. Partitura “Vilja song”

59

Hei! Hei!

sprin - gen! Lasst uns jauch - zen und lasst uns sin - gen! Lasst uns tan - zen und lasst uns

ff *ff* Orch. *p* *ff* *p*

Hei! Mi ve - li - mo da - se ves - li - mo! Hei! (schreiend.)

sprin - gen! Mi ve - li - mo da - se ves - li - mo! Hei!

ff *ff*

Allegretto moderato. Hanna.

Nun lasst uns a - ber wie da - heim jetzt sin - gen un - sern Rin - gelreim von ei - ner Fee, die wie be -

f Trombi. *p* Viol. con sord. Ob. *p* Elech.

Allegretto.

Han. kann, da - heim die Vil - ja wird ge - nannt! 1. Es

f *ff* *p* *f* *pp*

Streich. *f* *ff* *p* *f* *pp*

Picc. Fl. *p* *f* *pp*

Ob. *f* *p* *f* *pp*

Fag. *p* *f* *pp*

Viol. *f* *pp*

D. 3366.

60 **Im Volksliedton vorgetragen.**

Han. lebt' ei - ne Vil - ja, ein Wald - mäg - de - lein, ein Jä - ger er -
Wald - mäg - dlein streck - te die Hand nach ihm aus und zog ihn hin -

Fl.
Cello.
Cor.

Han. schaut sie im Fel - sen - ge - stein! Dem Bur - schen, dem wur - de so
ein in ihr fel - si - ges Haus; Dem Bur - schen die Sin - ne ver -

pp Ob.
Fag.

Han. ei - gen zu Sinn, er schau - te und schaut auf das Wald - mäg dlein hin.
gan - gen fast sind, so liebt und so küsst gar kein ir - di - sches Kind.

pp Cor. rit.

Han. Und ein nie ge - kann - ter Schau - er fasst den jun - gen Jä - gers - mann, sehn - sucht -
Als sie sich dann satt ge - küsst ver - schwand sie zu der - sel - ben Frist! Ein - mal

pp Ob. a tempo
Fl.
Ob.
rit. mf Viol. Solo

sehr einfach vorgetragen.

Han. voll fing er still zu seuf - zen an! Vil - ja, o Vil - ja, du Wald - mäg - de -
noch hat der Ar - me sie ge - grüsst:

p Viol.

Han.
lein, fass' mich und lass' mich Dein Traut - lieb - ster sein. Vil - ja, o

Han.
Vil - ja, was thust Du mir an? Bang fleht ein lieb - kran - ker Mann!

CHOR.
Vil - ja, o Vil - ja, Du Wald - mäg - de lein, fass' mich und lass' mich Dein Traut - lieb - ster sein!
Vil - ja, o Vil - ja, Du Wald - mäg - de lein, fass' mich und lass' mich Dein Traut - lieb - ster sein!

mf Tutti

Sehr langsam.
Hanna.
Vil - ja, o Vil - ja, was thust Du mir an? Bang fleht ein lieb - kran - ker

1. Allegretto.
Mann!

2. Das

62

Han. Mann! Bang fleht ein lieb - kran - ker Mann!

CHOR. Im Lie - bes - bann!
Im Lie - bes - bann!

f Cor. gest. *pp* Cor. gest. *Tutti* *f* *p*

Vivace.
Hei - a - ho!
Mi ve - li - mo da - se, da - se Ves - li - mo! Mi ve - li - mo da - se,

Vivace.
(Tamburizza Capelle ad lib.)

Hei - a - ho! (Gesang bleibt durchwegs forte)
da - se Ves - li - mo! Lasst uns jauch - zen und lasst uns sin - gen! Hei!

ff *p*