

**La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX, recital de grado**

**María Isabel Jiménez Ortiz**

**Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Música**

**Director(a):**

**Liliana Patricia Amaya Cote**

**Magíster en Educación**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de Ciencias Humanas**

**Escuela de Artes y Música**

**Bucaramanga**

**2020**

**Dedicatória**

***A Dios,***

*Por ser mí siempre,*

*a quien debo todo:*

*El canto, la vida, el amor.*

***A papá,***

*Por ser el responsable de mi canto*

*y el cariño de casa.*

***A mamá,***

*Por ser la soñadora de casa*

*y la tenacidad hecha persona.*

***A Lala,***

*Mi hermana, mi amiga,*

*mi compañera inseparable.*

***A Sofí,***

*Por ser la ternura de casa*

*y el antídoto al olvido de la infancia.*

*A mis abuelos,  
Por tener la dicha de  
Tenerlos a los cuatro,  
completos.*

*A quienes no nos acompañan hoy:*

*Mi bisabuelita María Teresa,  
La artista a quien debemos  
El canto, la danza, la pintura y la costura;  
Mi abuelito veleño, Alfredo,  
Por su influencia y su ejemplo  
De trabajo, cariño y responsabilidad;  
Mi bisabuelita Ana Teresa,  
Por ser una fuente de oraciones,  
Que aún nos cubren, nos persiguen.*

## **Agradecimientos**

**A la Universidad Industrial de Santander,**

Por ser el espacio de desarrollo  
y curso de toda la carrera.

**A mis maestros,**

**Andrea Zambrano, Carlos Basto,**

Por ser artífices de mi proceso  
de formación desde un inicio  
en mi estadía en la universidad.

**A mis otros maestros,**

Luz Helena Peñaranda, Danilo Grimoldi,

Gregory Pino, Dayra Gonzáles,

Quienes también han hecho aportes  
cargados de cariño en mi formación integral.

**A mi maestro Juan Manuel Hernández**

**& la coral universitaria UIS,**

Por ser un sueño descubierto en el camino  
que me otorgó la oportunidad de tener presente  
lo conmovedor que resulta cantar.

**A mis amigos,**

Daniel Ariza, Carlos Barrios, Juan Orozco

por ser mis acompañantes y asumir

la responsabilidad con tanto cariño.

**Silvia Bibiana,**

Por ofrecerme su amistad y

recordándome siempre

el valor de la responsabilidad.

**A la maestra Liliana Amaya,**

Quién ofreció forma y estructura a estos pensamientos,

en un principio, bastante abstractos.

### Resumen

- Título:** La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX, recital de grado<sup>1\*</sup>
- Autor(a):** María Isabel Jiménez Ortiz<sup>2\*\*</sup>
- Palabras clave:** Canción académica, Latinoamérica, siglo XX, recital, canto lírico, diversidad, difundir, análisis.

El presente documento pretende ofrecer al lector un contexto breve del género lírico “la canción académica producida en Latinoamérica” mencionando problemáticas comunes y necesidades muy propias del contexto que los compositores académicos latinoamericanos y la academia del canto en Latinoamérica deben enfrentar, con el fin de realizar los análisis propuestos (forma en relación al texto) a una selección de obras que se realizó para la presentación de un recital de canto lírico que tiene como objeto difundir el género y ofrecer a la audiencia una experiencia de acercamiento, resaltando la diversidad que existe en dicho género. Para esto se incursionó en la búsqueda de un repertorio variado que tuviera canciones y ciclos de canciones donde se encuentren distintos compositores con diferentes países de origen que comparten una primera mitad del siglo XX y, además, escribieron teniendo en cuenta literatura procedente del nuevo continente, Latinoamérica.

---

<sup>1\*</sup> Trabajo de Grado.

<sup>2\*\*</sup> Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Director(a): Liliana Patricia Amaya Cote, Magíster en Educación.

### Abstract

**Title:** The academic song in Latin America of the first half of the 20th century, recital of degree<sup>3\*</sup>

**Author:** María Isabel Jiménez Ortiz<sup>4\*\*</sup>

**Keywords:** Academic song, Latin America, 20th century, recital, lyric singing, diversity, dissemination, analysis.

**Description:**

This document intends to offer the reader a brief context about the lyric genre “the academic song produced in Latin America” (Art Song) mentioning common problems and needs very specific to the context that Latin American academic composers and the academy of singing in Latin America must face, in order to carry out the proposed analyzes (form in relation to the text) to a selection of works that were made for the presentation of a lyric singing recital that aims to disseminate the genre and offer the audience an approach experience, highlighting the diversity that exists in that genre. For this, it ventured into the search for a varied repertoire that had songs and song cycles where different composers are found with different countries of origin that share a first half of the twentieth century and also written using literature from the new continent, Latin America.

---

<sup>3\*</sup> Trabajo de Grado.

<sup>4\*\*</sup> Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Director(a): Liliana Patricia Amaya Cote, Magíster en Educación.

## Tabla de Contenido

	Pag.
Introducción .....	16
1.1 Antecedentes del Problema.....	16
1.2 Problema de Investigación.....	17
2. Objetivos.....	20
2.1 Objetivo General.....	20
2.2 Objetivos Específicos .....	20
3. Justificación .....	21
4. Limitación y Delimitaciones.....	23
4.1 Definición de Términos .....	24
5. Marco Teórico .....	27
5.1 Revisión de la Literatura.....	27
5.1.1 La canción.....	27
5.1.2 Latinoamérica .....	28
5.1.3 Géneros Líricos.....	31
5.2 Trabajos seleccionados: .....	33
5.2.1 La música en Latinoamérica. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (2011). .....	33
5.2.2 A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (2010).....	33
5.2.3 La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte. Patricia Caicedo Serrano (2013).....	34
6. Metodología.....	37
6.1 Método de Investigación.....	37
6.1.1 Fase de selección del repertorio.....	37
6.1.2 Ensamble de repertorio .....	40
6.1.3 Análisis y organización de los resultados .....	40
6.1.4 Presentación de las obras. ....	40
6.2 Marco Contextual .....	40
6.3 Instrumentos de recolección de datos. ....	41
6.3.1 Información de texto.....	41
6.3.3 Tabla de relación de carácter de ciclo.....	42
6.3.4 Tabla de relación forma-texto.....	43

7. Resultados.....	45
7.1 Tres Cantos Uruguayos.....	45
7.2 Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou.....	56
7.3 Análisis del ciclo Tres piezas para canto y piano .....	71
7.4 Suray surita .....	79
7.5 Samba Clásico .....	82
7.6 Análisis de la canción Siempre.....	86
8. Conclusiones.....	90
8.1 Alcances y limitaciones .....	91
9. Recomendaciones .....	95
10. Conclusiones finales .....	96
Referencias Bibliográficas.....	97
Apéndices .....	98

**Lista de Tablas**

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Nacionalidad de compositores .....	38
Tabla 2. Repertorio-compositor .....	39
Tabla 3. Ejemplo tabla de Información de texto.....	41
Tabla 4. Ejemplo tabla información de rango vocal.....	42
Tabla 5. Ejemplo tabla relación armónica del ciclo.....	43
Tabla 6. Ejemplo tabla relación texto-forma. ....	43
Tabla 7. Información Ciclo Tres cantos uruguayos .....	46
Tabla 8. Rango vocal Tres cantos uruguayos .....	49
Tabla 9. Relación armónica del ciclo Tres cantos uruguayos.....	49
Tabla 10. Texto-forma Tres cantos uruguayos El nido.....	50
Tabla 11. Texto-forma tres cantos uruguayos Vidalita.....	50
Tabla 12. Texto-forma tres cantos uruguayos El tango .....	52
Tabla 13. Información ciclo Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou .....	57
Tabla 14. Rango vocal Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou.....	64
Tabla 15. Relación armónica del ciclo Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou .....	64
Tabla 16. Texto-forma Cinco canciones Canción del amor triste .....	65
Tabla 17. Texto-forma Cinco canciones Quiero ser hombre .....	67
Tabla 18. Texto-forma Cinco canciones Señor jardinero .....	68
Tabla 19. Texto-forma Cinco canciones la señora luna.....	70
Tabla 20. Texto-forma Cinco canciones Balada de amor.....	70
Tabla 21. Información Ciclo Tres piezas para canto y piano .....	73

LA CANCIÓN ACADÉMICA EN LATINOAMÉRICA DEL SIGLO XX	13
Tabla 22. Rango vocal ciclo Tres piezas para canto y piano .....	75
Tabla 23. Relación armónica del ciclo Tres piezas para canto y piano .....	76
Tabla 24. Texto-forma Tres piezas para canto y piano Copla .....	76
Tabla 25. Texto-forma Tres piezas para canto y piano Lloraba la niña .....	77
Tabla 26. Texto-forma Tres piezas para canto y piano El arroyuelo.....	78
Tabla 27. Información Canción Suray surita .....	80
Tabla 28. Texto-forma Suray surita .....	81
Tabla 29. Información canción Samba clásico .....	83
Tabla 30. Texto-forma Samba clásico.....	85
Tabla 31. Información Canción Siempre .....	87
Tabla 32. Texto-forma Canción Siempre.....	89

**Lista de Figuras**

	Pág.
<i>Figura 1.</i> Círculo vicioso. Adaptado de Patricia Caicedo .....	22
<i>Figura 2.</i> Música Tradicional Inca .....	27
<i>Figura 4.</i> Alfonso Broqua.....	45
<i>Figura 5.</i> Fernán Silva .....	46
<i>Figura 6.</i> Ilustración de célula rítmica vidalita.....	52
<i>Figura 7.</i> Ilustración de la célula rítmica del tango a 2/4 .....	54
<i>Figura 8.</i> Variaciones de la milonga.....	54
<i>Figura 9.</i> Ernesto Lecuona .....	56
<i>Figura 10.</i> Juana de Ibarbourou.....	57
<i>Figura 11.</i> Arnaldo D'esposito .....	72
<i>Figura 12.</i> Theodoro Varcárcel .....	79
<i>Figura 13.</i> Heitor Villalobos.....	83
<i>Figura 14.</i> Jaime León Ferro .....	86
<i>Figura 15.</i> Alfredo Gómez Jaime .....	87
<i>Figura 16.</i> Guitarra para todos.....	91

**Lista de Apéndices**

Apéndice A Ciclo de canciones Tres cantos uruguayos Guitarra y Voz.	99
Apéndice B Ciclo de canciones Tres cantos Uruguayos Flauta, Alfonso Broqua.	110
Apéndice C Ciclo Tres piezas para canto y piano, Arnaldo D'esposito.	117
Apéndice D Ciclo Cinco canciones con textos de Juana de Ibarbourou, Ernesto Lecuona.	129
Apéndice E Samba classico, Heitor Villalobos.	145
Apéndice F Suray Surita, Theodoro Varcárcel.	150

## **Introducción**

### **1.1 Antecedentes del Problema**

Cuando se reflexiona alrededor de una expresión cultural, tal como lo es la música, ésta se encuentra rodeada de un contexto que debe tomarse en cuenta como un factor vital en los productos generados por un compositor que lleva en su historia además de vivencias, odios y amores, una raza o la mezcla de ellas, patria y tradiciones que se ven reflejadas en sus creaciones. En este caso, los compositores han de compartir el hecho de haber nacido en distintas partes de centro y Sudamérica, aquél maravilloso terreno de flores y frutos, colores y formas, llantos y risas; que apropiada o inapropiadamente se denominó Latinoamérica.

Latinoamérica, un pedazo de tierra donde conviven además de distintos países, infinidad de culturas y manifestaciones de ellas, esta realidad genera un conflicto que Gilbert Chase (1947) denomina muy apropiadamente como "una ilusión semántica" (p.14) debido a que el término resulta difícil de reemplazar y a su vez adecuado en un contexto geográfico (para diferenciar entre el terreno América del Norte de Centro y Suramérica juntas) más no en uno social donde se generalice una cultura, un lenguaje, una cosmovisión, un solo origen.

Dentro de la extensión de terreno que abarca lo que conocemos como América Latina, se puede apreciar un complejo mestizaje que resulta del encuentro de razas y tradiciones milenarias que se descubrieron, reinventaron, evolucionaron y a lo largo del tiempo, algunas aún aprenden a convivir juntas; otras tantas si no han muerto, se encuentran agonizantes en parte por los esfuerzos coloniales del antiguo continente. En este contexto de convivencia, imposición y lucha, las expresiones artísticas se han convertido en fieles exponentes de sus sociedades y son resultado de la percepción y vivencia personal de sus creadores, quienes nacieron y se desarrollaron incorporados a un contexto que podría variar a lo largo de sus vidas, tal como lo menciona María

Ester Grebe: “La música no existe sin el hombre... No existe por tanto en un ambiente vacío, exento de la presencia humana y de sus contenidos afectivos y cognoscitivos” (Grebe, 1976 p. 5)

Teniendo en cuenta que todas las producciones artísticas se encuentran en un entorno humano y este a su vez, en uno social, en Latinoamérica los compositores han tenido que sortear una constante problemática entre lo ajeno y lo propio. En el siglo XX el contexto musical se encontraba jerarquizado por músicos doctos para quienes la música que no era académica (músicas populares o folklore) representaba algo similar a una herejía, de ese modo, los académicos menospreciaron riquezas rítmicas, instrumentos y virtuosismos que ofrecían estas músicas y sus intérpretes. Riquezas que resultaron incorporadas poco a poco por músicos “semicultos” y que al final, se aceptaron en el mundo académico como parte de la evolución. Para la música académica el Folklore latinoamericano incorporado a esta, resultó siendo una nueva manera, un lenguaje enriquecido y renovador; que incluso se coló dentro del mismo canon de las orquestas (con parte de la percusión sinfónica) y se estableció como base del repertorio de algunos instrumentos como lo es la guitarra.

## **1.2 Problema de Investigación**

Además de enfrentar una lucha social entre lo propio, lo ajeno y la cultura jerarquizada de los conservatorios y academias de música, los compositores nacidos en Latinoamérica han tenido que sortear dificultades de edición y difusión, problema que varía según la fama del compositor.

Afortunadamente, algunas de las obras de compositores célebres (que no resultan siendo muchos) como Héctor Villalobos, Alberto Ginastera y Carlos Guastavino, han sido editadas y comercializadas en América y el exterior, de ese modo, algunos intérpretes de fama mundial y de importancia histórica, llegan a estas obras y las interpretan incorporándolas a sus trabajos discográficos. Sin embargo, a pesar de que son grandes figuras de la música latinoamericana, ellos

representan una minoría que de por sí, no goza de una difusión equiparable con compositores del viejo continente. Es de este modo, como termina la mayoría de la obra de compositores latinoamericanos: solamente en manuscritos, ediciones antiguas, copias de las copias o en el peor de los casos, en las estanterías empolvadas de sus familiares.

También cabe mencionar que dentro del repertorio para formación del canto lírico se utilizan diversos géneros procedentes del viejo continente (tales como la ópera en sus distintas épocas, el lied, la chanson, la *Melodie* y demás) en los que dicha forma del canto tiene su desarrollo histórico, debido a que dicho repertorio fue especialmente escrito con la idealización de sonido que ofrece el canto académico. Sin embargo, a pesar de constituirse como un género lírico, la canción académica latinoamericana, no suele contemplarse como una obligación dentro de los procesos de formación lírica alrededor del mundo e incluso en Latinoamérica no se tiene en cuenta como parte estable y necesaria en las academias de canto. Lo anterior genera que los recitales con contenidos de canciones académicas de compositores latinoamericanos sean escasos y que la incursión en este género sea un resultado del interés personal del cantante o del maestro.

Dada esta realidad, surge la siguiente cuestión: ¿Cómo difundir canciones académicas resaltando el valor de la música académica producida en América Latina del siglo XX?

### **1.3 Supuestos de investigación**

Para esta tesis de grado, se procede a la difusión de algunas canciones académicas latinoamericanas, teniendo como base una selección de repertorio que comprenda ciclos y canciones académicas de compositores nacidos en Latinoamérica del siglo XX y que además ofrezca variedad en país de origen, idioma, forma, formato y cualidades de dificultad técnica. Para esto, se presentará dicha selección en distintos espacios, accediendo a distintos públicos, haciendo

conocer el género “la canción académica latinoamericana” culminando el proceso con un recital final que incluya todo el repertorio seleccionado.

## **2. Objetivos**

### **2.1 Objetivo General**

Difundir la canción académica producida en el siglo XX por compositores nacidos en Latinoamérica, haciendo un recorrido por algunos países de Centro y Suramérica, por medio de un recital que resalte su valor.

### **2.2 Objetivos Específicos**

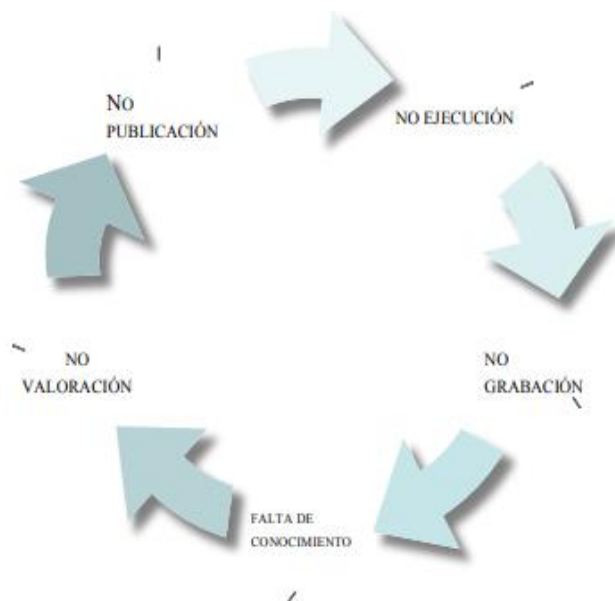
- Seleccionar repertorio donde se encuentren canciones o ciclos de canciones producidos en el siglo XX de compositores latinoamericanos académicos de centro y Suramérica.
- Analizar musical y contextualmente las obras previamente seleccionadas con el fin de enriquecer la interpretación.
- Organizar la información resultante de los análisis para exponer la relación entre texto y la música del repertorio.
- Presentar un recital con las obras seleccionadas, difundiendo el trabajo de autores académicos latinoamericanos del siglo XX en este género, la canción académica.

### 3. Justificación

Para la elaboración de la presente tesis se escogió el siglo XX musical en Latinoamérica, puesto que en este periodo se presentó un incipiente y conflictivo nacionalismo que si bien, no se consolidó como “ismo” sólido, dejó expuesta la esencia de compositores que le dieron importancia su contexto imprimiéndolo en sus obras.

Además de representar parte del aporte que hace el nuevo mundo a la música académica, hay una reflexión social bastante amplia dentro de la canción culta latinoamericana del siglo XX, es aceptación de una sociedad naciente invadida por la vergüenza que produjo la violencia de la imposición de quienes creyeron ser los más fuertes. Es el reto y la evolución de rígidas jerarquías escolásticas impuestas, que cedieron seducidas por los ritmos negros, por escalas indígenas, con textos que exponen la diversidad de colores y formas de un pedazo de tierra que obliga a muchos países a vivir juntos. Tal como un día dijo Eduardo Galeano en su libro de crónicas “Nosotros decimos no” *“No es inútil cantar al dolor y la hermosura de haber nacido en América”* (Galeano, 1989, p. 221)

Para la justificación se presenta a continuación la siguiente ilustración elaborada por Patricia Caicedo para su tesis doctoral “La canción artística Latinoamericana: Identidad nacional, Performance Practice y los mundos del arte” llamado “Círculo vicioso que obstaculizan la difusión del repertorio de canción artística latinoamericana”



*Figura 1.* Círculo vicioso. Adaptado de Patricia Caicedo (Tesis doctoral 2013)

Esta figura ejemplifica de una forma muy clara la problemática que la canción académica producida por compositores latinoamericanos, enfrenta hasta la actualidad.

La “no publicación” genera “no ejecución” puesto que, al ser la canción académica latinoamericana un género lírico, ésta se rige por la producción de compositores que escribieron su música en diversos formatos con la finalidad de trascender al papel y ser interpretada. Esta “no ejecución” evita la “grabación” de las obras, cuestión que impide la preservación en material auditivo o audiovisual para actuales y póstumas generaciones. La imposibilidad de oír las canciones en un concierto o por medio de material auditivo o audiovisual genera “falta de conocimiento” por parte de un público universal que podría resultar interesado en la continuación de la difusión, y a su vez, la “falta de conocimiento” de las obras genera una “no valoración” del género. Cuando no se presenta el consumo de las obras por parte de un público, una academia, una escuela o una persona o entidad interesada, las obras no se editan, y por ello no se publican, sufriendo así el menosprecio por parte de un público (que ignora su existencia) y de las casas

editoriales que no consideran valioso o rentable la impresión para venta de dichas obras. En este punto, la situación vuelve a comenzar y el círculo de obstaculización de la difusión de la canción académica Latinoamericana se repite casi en forma de espiral sin fin. Es por esta razón que la interpretación de estas piezas de compositores académicos nacidos en Latinoamérica resulta tan importante. Es romper con dicho círculo dando vida y cumpliendo el objetivo del compositor con sus obras, ejecutarlas.

Cabe resaltar que esta tesis de grado tiene relación con el pensum de materias que se ven en el programa de la licenciatura en música, siendo las disciplinas: de Instrumento principal (Canto), formas, análisis y seminario de interpretación, las que están directamente ligadas a los objetivos del presente proyecto.

Por último, este recital es importante en un ámbito institucional, debido a que no se presentan antecedentes en el área interpretativa de canto de este género con variedad de formatos y compositores.

#### **4. Limitación y Delimitaciones**

Para este proyecto se han seleccionado distintas piezas que comprenden ciclos y canciones, las que resultaron de difícil acceso debido a distintos factores anteriormente mencionados que se resumen, a groso modo, en la falta de buenas ediciones y editoriales que ofrezcan posibilidades de uso o compra. A esto se suma la problemática de derechos de autor que impiden incluso el anexo de las partituras o el ofrecimiento del repertorio en un concierto pago. En parte un factor de selección de repertorio, fue la posibilidad de encontrar las partituras, cuestión que impide tener una gama más amplia de escogencia.

También cabe mencionar que un recital de grado suele ser la culminación de un proceso que incorpora el repertorio que se estudió a lo largo de la carrera, el presente recital es un montaje completamente nuevo con la finalidad de cumplir los objetivos de tesis; sin embargo, dado el poco uso de repertorio latinoamericano en algunas cátedras de canto, no permitió que este recital fuese una construcción de un proceso. Cuestión que ratifica la problemática de poca valoración que enfrenta el género.

#### **4.1 Definición de Términos**

A lo largo de la lectura de este libro se encontrarán términos propios de la materia que podrían resultar ambiguos o se pueden conseguir con distintos vocablos, e incluso en distintos idiomas, por esta razón se presenta esta definición de términos en orden alfabético:

**Canción:** Expresión musical cantada al servicio de un texto.

**Canción Académica latinoamericana:** La canción académica latinoamericana es un género lírico de canciones y ciclos de canciones para diversos formatos, producidas por compositores nacidos en centro y sur américa. Este género puede encontrarse con otros nombres tales como “la canción culta” o “canción artística latinoamericana”, sin embargo, se utilizará únicamente el término “canción académica”. El término “canción culta” puede resultar excluyente o resaltar una jerarquía académica que menosprecia la producción popular y folklórica (cuestión que no es de interés para este proyecto). Por otra parte, el término “canción artística” podría resultar ambiguo, puesto que el arte se encuentra implícita en todas las formas de canción.

**Cultura:** Es el conjunto de valores, costumbres, tradiciones y expresiones de un grupo humano que comparte características étnicas, regionales, económicas, religiosas, políticas y demás. También puede definirse como cultura al grupo humano que comparte dichas características anteriormente mencionadas.

**Difusión:** Acción donde se divulgan ideas, manifestaciones culturales, eventos o una materia en específico; haciendo uso de distintos medios de comunicación (voz a voz, pancartas, afiches, volantes, radio, TV, Internet, redes sociales etc.)

**Diversidad:** Cualidad presente en distintos ámbitos (social, cultural, sexual, funcional y biológico) donde se presentan variedad de rasgos en comunidades o entornos. En este trabajo se encontrará la palabra diversidad aplicada en: diversidad étnica, lingüística y cultural.

**Expresión:** Representación con algún recurso propio de una disciplina que devela una idea. En este caso, la “expresión artística” es una representación de una idea con un recurso artístico que suele tener patrones específicos de acuerdo al artista o sociedad que la produzca.

**Latinoamérica:** Cómo se hacía mención en los antecedentes del problema, el término Latinoamérica sufre una problemática semántica ya que hace referencia a la américa colonizada por países de lenguas latinas, lo que puede sugerir un solo origen cultural. Cuando se hace mención del término, es de referencia geográfica unificando Centro y Sudamérica, más no en una situación cultural.

**Literatura:** Según la RAE, literatura es “el arte de la expresión verbal” esto sugiere todo lo referente a expresiones donde el lenguaje está inmerso, sin embargo, cuando se haga referencia a “literatura” en este trabajo, se tomará como el conjunto de obras, o una obra general donde participan diversos escritores que comparten características en común.

**Manifestaciones culturales:** Las manifestaciones culturales son un conjunto de expresiones que se acomodan al contexto, valores, normas y principios de una cultura en específico.

**Recital:** Sinónimo de concierto que suele poseer una connotación más íntima. Este término originalmente tiene origen en las reuniones donde se “recitan” o leen poesías. Debido a que la música de las canciones va en función del texto, esta es la palabra más adecuada para hablar de un

concierto de canto lírico de canciones. También se puede tomar este término como un modo de referirse al compendio de obras que constituyen el repertorio escogido puntualmente para el presente trabajo.

**Repertorio:** Listado de obras prestas a interpretar en un performance, bien sea musical o dramática. En este caso cuando se utiliza la palabra “repertorio” se refiere a la lista de canciones académicas latinoamericanas a presentar en recital.

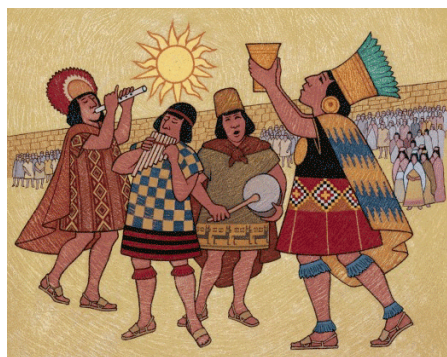
**Texto:** Recurso extramusical al que acuden los compositores para basar sus obras. Puede ser tomado como sinónimo de poema, y en este caso se refiere al poema que utiliza el compositor musical para dar forma a las canciones.

## 5. Marco Teórico

En el capítulo anterior se habló de la necesidad de ofrecer vida a repertorio poco conocido por medio de su interpretación, para ello ha de realizarse una contextualización por medio de diferentes fuentes que enriquecen la presente investigación y facilitan al lector y al intérprete la comprensión del género y su situación con respecto a su entorno y evolución histórica.

### 5.1 Revisión de la Literatura

**5.1.1 La canción.** A lo largo de la historia cada cultura ofrece sus propios vestigios en sus manifestaciones y esto queda preservado, principalmente, gracias a tradiciones que varían junto al desarrollo de sus sociedades. Al igual que las expresiones gastronómicas, vestimentas, movimientos, idiomas y acentos particulares de cada región; la literatura en sus distintas vertientes y la música se han convertido en parte esencial de la preservación de sociedades y culturas completas a lo largo de la historia. Ambas artes se juntan en diversos géneros musicales, sin embargo, el tema de estudio en esta ocasión es la canción.



*Figura 2.* Música Tradicional Inca. Tomado de con2bemolesradio.com

La canción es un fenómeno humano digno de estudio, puesto que combina dos ramas del arte anteriormente mencionadas: La música y la literatura; ambas se sirven del hombre para existir y

es tan imprescindible dicha manifestación para la humanidad, que para los educadores musicales se ha convertido en una base sólida en la formación humana, es el caso de Edgar Willems (2011), quien no solamente asegura que la formación musical está al servicio de desarrollar facultades humanas; sino que además eleva al canto como una herramienta indispensable en su desarrollo musical y lingüístico: “El canto, en el niño, es más que una simple imitación. Despierta en él cualidades musicales congénitas o hereditarias: sentido del ritmo, del tempo, del compás, de la división binaria o ternaria del tempo, de los intervalos melódicos, de las escalas, de los acordes, del sentido modal o tonal y del valor del lenguaje y su sentido poético.” (E. Willems 2011 p. 32) y presenta a la canción como una necesidad y producto cultural de contexto local: “...es necesario que todos los niños aprendan las canciones populares nacidas del genio de su cultura...” (E. Willems 2011 p.34) cuestión que sugiere a la canción como parte familiar a una persona perteneciente a una sociedad. Por este motivo cuando se habla de la canción y del canto, implícitamente se tocan fibras de identidad individual y masiva.

**5.1.2 Latinoamérica.** El término América Latina tiene dos posibles orígenes. Según la tesis de John Phelan “El origen de la idea de América” el término “América latina” (l’Amérique latine) es resultado de las aspiraciones de Francia por incorporarse la población hispana del nuevo mundo en la década de 1860, siendo Francia en la época, después de Inglaterra, el segundo país con mayor poder económico bajo el dominio de Napoleón III. Sin embargo, el mundo económico competía en tres grandes bloques: La Europa del norte germánica o anglosajona, liderada por Inglaterra; la Europa del sur latina, liderada por Francia y la Europa oriental eslava liderada por la creciente Rusia. Estas tres agrupaciones económicas tenían una intimidad étnica y no estaban enlazadas únicamente por la intención del dominio económico, sino por el origen de su lengua y sus

manifestaciones culturales y religiosas tales como el protestantismo para los anglosajones y el catolicismo con los latinos, los eslavos por su parte, con su diversa mitología. Era una lucha latente por los mercados mundiales, esto llevó al economista político francés Michel Chevalier a escribir un “programa geo-ideológico” (p. 6) para alentar la expansión económica de Francia, lo que, al parecer, avivó la segunda ocupación francesa en México a cargo de Napoleón III. Evidentemente, ambos (Napoleón y Chevalier) fueron panlatinistas, alimentados por las mismas doctrinas, y aunque se presume que Chevalier nutrió las ideologías de Napoleón con su programa, no se tiene prueba. El término “América latina” de Chevalier aparece por primera vez en una de sus publicaciones debido a la Segunda intervención francesa en México en la década de 1860.

Por otra parte, existe la teoría de que el término “América latina” es creado por el colombiano Torres Caicedo como resultado de sus ideales de la unidad de América del Sur con Centroamérica y desmiente que el término fue impuesto con intenciones expansionistas del viejo continente.

Torres Caicedo utiliza por primera vez el término “América latina” en su poema “Las dos Américas” publicado en el periódico francés ofrecido a la élite de centro y sudamericana “El correo de ultramar” en el año 1857:

*“Más aislados se encuentran, desunidos,*

*Esos pueblos nacidos para aliarse:*

*La unión es su deber, su ley amarse:*

*Igual origen tienen y misión;*

*La raza de la América latina,*

*Al frente tiene la sajona raza,*

*Enemiga mortal que ya amenaza*

*Su libertad destruir y su pendón”*

(Primera estrofa de la parte IX)

En este poema consagrado a la grande y hermosa América, Torres Caicedo hace una crítica a los estados norteamericanos y expresa su repulsión a lo que se podría resumir en odio, orgullo y codicia por parte de los pueblos de colonia anglosajona a los países de colonia española:

*“...El yankee odiando la española raza,  
Altivo trata al pueblo sojuzgado,  
Y del campo, encontrándose adueñado,  
Se adjudica riquísima porción...”*

(Segunda estrofa b de la parte IV)

Sin embargo, la intención principal de dicho texto es rescatar las ideas bolivarianas de unión, planteando este hecho como una necesidad para el surgimiento de un país autosuficiente que podría ponerle fin a los maltratos y abusos, que su gente ha soportado por parte de otros pueblos a lo largo del tiempo, presentando un país sólido en el que toda su gran extensión (desde la Patagonia hasta Centroamérica) comparta el orgullo de tener *“...Un mismo idioma, religión la misma, Leyes iguales, mismas tradiciones...”* (Torres, 1857, p.1).

A pesar de que esta unión no se ha hecho efectiva política y económicamente, en el orgullo o vergüenza que hace sentir el hecho de identificarse como latinoamericano está implícita la idea de unión del libertador, idea que ha sido como un eco en sociedades enteras que desarrollaron como parte de su identidad un sentimiento casi continental.

Ambas teorías del origen del término “Latinoamérica” han sido expuestas no con la intención de escoger una como la entera verdad, si no con informarse de posibilidades que comparten un

mismo siglo. De cualquier modo, se puede llegar a la conclusión de que, aunque las intenciones de ambas situaciones eran distintas (los franceses tendrían intenciones de adjuntarse terreno en cambio Torres Caicedo (1857) se refería a la unión de un pueblo quimérico de un origen), el término es totalitario cultural y étnicamente y provenía de una élite que mantuvo mucho tiempo jerarquizada la diversidad que se originó en el nuevo mundo.

Si bien es cierto que los países de centro y Sudamérica comparten orígenes coloniales y lingüísticos, también resulta un tanto desacertado pretender que la tierra que aún conserva selvas vírgenes y etnias aún desconocidas, la tierra donde se encuentran infinidad de gamas de colores de piel; tenga un nombre que generaliza un solo origen; por lo que resulta más cómodo pensar en dicho término como un terreno que comprende Centro y Sudamérica, más no en una expresión que pretenda condensar la mixtura de gentilicios y que excluye a negros, zambos, mulatos, indios y mestizos con sus expresiones.

Debido a lo anterior, para referirse a la “música Latino-americana” el historiador musical estadounidense Gilbet Chase (1947) lo hace aclarando que es la música producida en la extensión de terreno de lo que se estableció como “América Latina” mas no, de un modo excluyente a lo que no es de cultura latinoamericana. (p.14)

Al igual que Chase, el presente trabajo toma en cuenta como premisa la gran mixtura que se originó en esta extensión de terreno que, por una u otra razón, se denominó América Latina, pretendiendo respetar y resaltar su gran mixtura presente en la misma academia musical, con músicos tan variados como lo son sus terrenos y climas, sus orígenes.

**5.1.3 Géneros Líricos.** Al igual que la ópera y el oratorio, hay diversos géneros donde el compositor pone la música al servicio del texto, géneros que tienen la particularidad de surgir en un país con su idioma propio y textos característicos. En los países germanos se gestó el Lied, en

Francia nacieron dos géneros: la *Melodie* y la *chanson*, siendo la *Melodie* de más estructura académica y la *chanson*, por otra parte, ofrece rasgos folklóricos y populares, también vale la pena mencionar que la canción popular francesa también se denomina “*chanson*.” (Bernac, 1979, p. xiii).

Como se mencionó antes, ambos son géneros líricos que tienen en común su desarrollo temporal en un mismo siglo XVIII y en caso del *lied* y la *chanson*, ambas palabras traducen del alemán y francés: “canción”

Sin embargo, aunque ambos traducen “canción” no tienen el mismo sentido estricto de lo que conocemos como canción popularmente hablando, y no es correcto generalizar los géneros de canción en uno solo. Adicionalmente a los géneros procedentes de Alemania, Austria y Francia, también hay géneros procedentes de Italia (*canzon*, *canzonetas*) España (Canción española) países eslavos (canción rusa, checa, serbia) Inglaterra, Estados Unidos (*Art song*). Todos estos géneros están inmersos en el universo académico y básicamente son piezas que compositores académicos escribieron con una intención muy particular: Ir en función principalmente del texto, tomando poemas o ciclos de estos para musicalizarlos. En este punto es cuando compositores como Franz Schubert (compositor austriaco y además uno de los precursores más importantes del género) toma poemas de varios escritores alemanes tales como Goethe; o Faure compone sobre libros de poemas del novelista francés Victor Hugo, incluso más adelante, un Manuel de Falla tomaría poemas de Cristóbal de Castro para componer “Tus ojillos negros” (1902-3). Lo que demuestra que la canción suele ser un producto totalmente envuelto en un contexto social, espacio-temporal, que le da tintes ciertamente nacionalistas.

En Latinoamérica, el género es la canción Latinoamericana. Sin embargo, este término resulta muy ambiguo, puesto que la canción en Latinoamérica tiene muchas vertientes desde su folklore;

tal es la nueva canción latinoamericana, canciones de cualquier tipo de aire folklórico, o alguna corriente de rock latinoamericano, que además son vertientes que se han desarrollado al mismo tiempo en un mismo siglo XX y no son el objeto de este proyecto.

Canción artística, canción culta, canción latinoamericana, o canción académica son diversos términos que encontramos para las canciones que han producido compositores latinoamericanos, sin embargo, para este documento usaremos el término “canción académica latinoamericana” puesto que, en medio de consultas con músicos de distintas partes de Latinoamérica, se ha coincidido con este término.

## **5.2 Trabajos seleccionados:**

Para la realización de la revisión de literatura se han seleccionado trabajos que tienen como motivo central y rodean y contextualizan la canción latinoamericana producida por compositores nacidos en el siglo XX. Sus antecedentes en el antiguo continente, su contexto cultural y territorial, su problemática y su diversidad, su situación actual respecto a su análisis y performance hacen de este género un objeto valioso digno de estudio en la academia y difusión.

**5.2.1 La música en Latinoamérica. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (2011).** El contexto de una Latinoamérica diversa y rica en expresiones es expuesto en este libro de un modo amplio para presentar al lector en su primera parte, un contexto del antecedente siglo XIX para luego abordar el siglo XX en una segunda parte. El contexto de una Latinoamérica diversa y rica en expresiones es expuesto en este libro de un modo amplio para presentar al lector en su primera parte, un contexto del antecedente siglo XIX para luego abordar el siglo XX en una segunda parte.

**5.2.2 A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (2010).** Este libro es producto del Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura 2010 llevado a cabo en la ciudad de Medellín, basa su contenido en el origen de expresiones sociales desde las

tres razas principales que se encontraron a partir de la llegada de los colonos en la extensión de Latinoamérica, razas que se hibridaron, juntándose indígenas, blancos y negros dieron origen a diversidad de razas: mestizos, zambos y mulatos, quienes generaron nuevos contextos sociales; en los cuales consiguieron expresarse con voz propia con distintas manifestaciones, entre estas, la música.

*La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada, Hugo J. Quintana:* Las publicaciones en periódicos se han constituido parte esencial en la reconstrucción de la historia musical de algunas naciones en latinoamerica, debido a que ofrecen un contexto socio-cultural de las obras y a que existen dificultades y falta de organización y editoriales respecto a la música producida por compositores nativos.

Este trabajo sustenta la importancia que tenía la música de salón después de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, a tal punto que se publicaron obras en periódicos que eran difundidos, principalmente en las capitales de Colombia y Venezuela, sin embargo, el panorama del salón no es muy distinto en el resto de Latinoamérica, puesto que la música de salón fue un fenómeno que se dio en toda América Latina y se constituyó como uno de los primeros espacios donde los músicos componían con tintes folclóricos y populares; dado lo anterior, se puede afirmar que el salón fue un precursor de los nacionalismos que se presentan con más fuerza en el siglo XX. (Miranda & Tello, 2011 p. 101-123)

**5.2.3 La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte. Patricia Caicedo Serrano (2013).** Como se menciona anteriormente en la justificación, Patricia Caicedo atribuye la falta de difusión y conocimiento de la canción latinoamericana como género lírico a un círculo vicioso de elaboración propia. Como se menciona anteriormente en la justificación, Patricia Caicedo atribuye la falta de difusión y conocimiento de la canción latinoamericana como género lírico a un círculo vicioso de elaboración propia.

Debido a que la canción académica latinoamericana se encuentra en una situación de desventaja respecto a otro grueso contenido de repertorio, Caicedo ofrece en su tesis un panorama general de lo que ha sido y es actualmente la “Canción Artística latinoamericana” (Término sinónimo de canción académica latinoamericana) organizando en tres lo que ella denomina “los pilares” en los que se basa el estudio de la canción latinoamericana: Identidad nacional, practice and performance y estados del arte.

La canción Latinoamericana tiene diversas particularidades a lo largo de su desarrollo histórico, en un principio la canción era una prueba de la jerarquización de la música en el siglo XIX poniendo al componente académico europeo en primer lugar. Los compositores hacían lieder y melodie en los respectivos idiomas y buscaban melodías expresivas con texturas y armonías romancistas. Este hecho demuestra, tanto la formación de algunos de los compositores en países francos y germanos, como también una cultura dirigente y burócrata que hacía imprescindible las estructuras estéticas europeas, develando una situación de identidad, ese deseo de ser blanco para no ser inferior.

Con las independencias de cada nación, los países fueron encontrando sus símbolos de identidades nacionales, con esto cada país comenzó a construirse a pesar de la dependencia colectiva que generó la imposición de una raza en la mentalidad de todo un nuevo continente. Con esta construcción, los compositores comenzaron a seducirse por las músicas “inferiores” y comenzaron a crear mixturas con lo que los rodeaba en su entorno, es así como comienzan a generar obras con tintes folclóricos: células rítmicas, modos y forma similares a la música que rodeaba un nuevo entorno donde se encontraba la diversidad del mundo entero.

A pesar de que la música comenzó a tomar elementos indígenas, negros y criollos a lo largo del siglo XIX, sólo fue hasta finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX donde se encuentra

la producción de música nacionalista (declarada de ese modo por élites) en una muy amplia producción que muchas veces es desconocida.

Con respecto a la canción, los compositores además de usar patrones rítmicos y melódicos que evocan la música típica y popular de su nación, utilizaron textos producidos por escritores latinoamericanos y en la mayoría de los casos, escritores de su misma nacionalidad. Algunos otros compositores utilizaron idiomas indígenas y escribieron lo que su imaginario dibujó de sus propias etnias.

## 6. Metodología

### 6.1 Método de Investigación

Esta investigación tiene como fin ofrecer una experiencia intangible a la audiencia para dar a conocer el género de la canción académica producida en Latinoamérica del siglo XX. Es por eso que se constituye de índole cualitativa puesto que, a diferencia de la investigación cuantitativa, no genera resultados tabulables con métodos estadísticos (Sampieri 2015 p.37). Adicional a esto, es una investigación que va en función de sí misma y genera sus propios resultados, no en función de una hipótesis sino de los análisis y resultados.

Para la elaboración y producto final de este proyecto, se organizó el proceso en cuatro grandes fases que se mencionan y describen a continuación:

**6.1.1 Fase de selección del repertorio.** Fase inicial donde se incursionó en una búsqueda de posibilidades de repertorio dentro de la canción académica latinoamericana del siglo XX para la realización de una selección teniendo en cuenta los siguientes criterios:

Ciclos de canciones: Se procuró que el repertorio fueran ciclos de canciones para que las obras seleccionadas fueran parte de una forma macro y tuviese coherencia entre sí, puesto que tiene más sentido presentar ciclos congruentes a un compendio de canciones sueltas de muchos compositores.

Recursos técnicos-interpretativos: El objetivo de este criterio es evaluar las posibilidades vocales de las obras, de tal modo que se haga un balance en la complejidad técnica en cuanto a rango, timbre y virtuosismo en agilidad y fiatos con respecto al instrumento del intérprete para que cada obra sea adecuada al tipo de voz del intérprete y que además contenga retos técnicos e interpretativos.

Diversidad: Si bien, el repertorio debe tener en común ser producción intelectual de compositores nacidos en Latinoamérica, y esta producción ha de darse en el siglo XX, este criterio se pensó con la finalidad de ofrecer un homenaje a la tan mencionada diversidad que se encuentra en Latinoamérica, producto del mestizaje en todo el territorio latinoamericano. Se pensó en diversidad de:

- *País*: En función al objetivo general, para realizar un recorrido por distintos países, se tiene en cuenta este criterio: Diversidad en la nacionalidad de los compositores del recital.

Adicional a lo anterior, pensar en distintos países ofrece distintas sonoridades y aires, producto del país de origen del compositor; debido a esto, se seleccionaron ciclos y canciones de compositores con distintas nacionalidades. A continuación, se presenta la información de los compositores con su respectiva nacionalidad:

Tabla 1.

*Nacionalidad de compositores*

País	Compositor
Uruguay	Alfonso Broqua (1876-1946)
Brasil	Hécto Villa-lobos (1887-1959)
Cuba	Ernesto Lecuona (1895-1963)
Perú	Theodoro Varcárcel (1902-1942)
Argentina	Arnaldo D'esposito (1907-1945)
Colombia	Jaime León Ferro (1921-2015)

- *Idioma*: La mayor parte del repertorio está escrito en español, sin embargo, La “Samba Clásico” de H. Villa-lobos está escrita en portugués y “Suray surita” está en quechua.

- *Formato:* Normalmente las canciones son escritas con acompañamiento para piano, a pesar de ello, algunos compositores decidieron ofrecer otro tipo de formatos, es el caso de los Tres cantos uruguayos de A. Broqua que es escrito para dos guitarras, flauta travesa y voz.

Acceso a las partituras: Desafortunadamente, un problema y limitante grande en la escogencia de repertorio se convirtió en uno de los criterios de selección. Sólo podía seleccionarse repertorio al que se tuviera acceso de partituras, a pesar de que por fuentes audiovisuales y bibliográficas se informó de la existencia de un extenso repertorio, algunas obras no se pudieron conseguir y otras se consiguieron con mucha dificultad. A continuación, se presenta el repertorio definitivo para difusión en recital:

Tabla 2.

*Repertorio-compositor*

Ciclo-Canciones		Compositor
Tres cantos uruguayos	El nido	Alfonso Broqua
	Vidalita	
	El tango	
Samba Clásico		Héctor Villalobos
Tres piezas para canto y piano	Copla	Araldo D'esposito
	Lloraba la niña	
	El arroyuelo	
Suray Surita		Theodoro Varcárcel
Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou	Canción del amor triste	Ernesto Lecuona
	Quiero ser hombre	
	Señor jardinero	
	La señora luna	
	Balada de amor	
Siempre		Jaime León Ferro

**6.1.2 Ensamble de repertorio.** Para esta fase se escogieron los músicos acompañantes para el formato respectivo de las obras y se comenzaron a ensamblar una vez se acordó la disponibilidad de tiempo. A continuación, el listado de acompañantes:

\* Daniel Ariza (Piano)- Egresado de la Universidad Nacional con el énfasis instrumental en piano.

\* Laura Daniela Jiménez Ortiz (Flauta)- Estudiante Lic. Música UIS

\* Carlos Andrés Barrios (Guitarra 1)- Egresado Lic. Música UIS

\* Juan Orozco (Guitarra 2)- Egresado Lic. Música UIS

**6.1.3 Análisis y organización de los resultados.** Si bien, esta fase corresponde a dos objetivos específicos, se propone en una sola puesto que los análisis se realizaron organizando la información en el presente trabajo escrito donde se contextualiza el género y se especifica los procesos, tipos de análisis y resultados de dicho repertorio.

**6.1.4 Presentación de las obras.** Fase final donde se cumple el objetivo general de difundir la canción académica producida en el siglo XX por compositores nacidos en Latinoamérica por medio de un recital que culmina el proceso de presentación en diversos espacios de la selección de obras anteriormente expuesta.

## **6.2 Marco Contextual**

La población a la que se dio a conocer inicialmente la música a presentar, fueron los mismos músicos encargados de ofrecer dicho repertorio en una actuación en vivo.

Esta investigación está planteada para ofrecerse a distintos públicos entre los que se encuentran maestros y estudiantes de música de ambas escuelas presentes en la ciudad (Escuela de música de la Universidad Industrial de Santander, Facultad de música de la Universidad Autónoma de

Bucaramanga), estudiantes y profesores de la Universidad Industrial de Santander de diversas disciplinas, facultades y escuelas; público general dentro y fuera de la ciudad.

### 6.3 Instrumentos de recolección de datos.

Para los análisis de las obras se tomaron en cuenta y elaboraron diversas tablas para organizar y facilitar el acceso a la información, tablas que fueron creadas con motivo de la organización de los análisis, se realizaron debido a que no se encontró un mejor modo de expresar gráficamente dicha información. A continuación, ejemplos de cada tabla y explicación específica de su uso:

#### 6.3.1 Información de texto.

Tabla 3.

*Ejemplo tabla de Información de texto*

<b>Nombre del ciclo o canción</b>	
País:	País de nacimiento del compositor
Música:	Nombre del compositor
Texto:	Escritor del texto
Idioma:	Idioma de la obra
<b>Nombre de la primera canción (en caso de ser ciclo)</b>	
Dedicatoria (opcional)	
Texto- poema	
<b>Nombre de la segunda canción (en caso de ser ciclo)</b>	
Dedicatoria (opcional)	
Texto-poema	


El objeto de esta tabla es presentar la información de la canción acerca del texto, escritor, dedicatoria si se tiene, el poema y traducción en caso de una canción en otro idioma y la estructura del ciclo en caso de ser ciclo.

Esta tabla se realizó teniendo en cuenta que en el recital se trabajaron ciclos y canciones sueltas, de tal modo que funcione para expresar la forma del ciclo, o cada canción con sus textos respectivos e información de contexto.

**6.3.2 Tabla rango vocal.** Como se mencionó en los criterios de selección, se tuvo en cuenta las posibilidades y retos en el aspecto vocal, por lo que se presenta una tabla para comparar el rango vocal entre las canciones de los ciclos. En el caso de las canciones solas, solo se presentará la información respectiva. Para organizar el rango vocal se escribe en notación científica de que nota a que nota se llega y luego se ilustra con una imagen de la ubicación de dichas notas en el pentagrama. Esta tabla también fue de elaboración propia para el proyecto.

Tabla 4.

*Ejemplo tabla información de rango vocal*

Nombre del ciclo		
Rango general del ciclo: Nombres de las notas en notación		
		
<i>Figura 4. Ejemplo Rango Vocal</i>		
Nombre canción 1	Nombre canción 2	Nombre canción 3
F#4-G5	C4-F#5	C4-G5

**6.3.3 Tabla de relación de carácter de ciclo.** Basado en la macroforma en la sonata, Julio Bass (1947) propuso un cuadro de relación tonal para sustentar el carácter del movimiento, con el objetivo de visualizar el carácter de la música se organizan en una tabla que solo se utilizará en ciclos donde además, se expone el tempo de cada canción, para de ese modo, presentar el carácter de cada canción respecto al ciclo.

Tabla 5.

*Ejemplo tabla relación de carácter del ciclo*

Nombre del ciclo		
Canción 1	Canción 2	Canción 3
Tonalidad	Tonalidad	Tonalidad
Tempo	Tempo	Tempo

**6.3.4 Tabla de relación forma-texto.** En el libro “Análisis del estilo musical” Jan LaRue afirma lo siguiente: “Al nivel conceptual más básico, el texto afecta la elección de combinaciones vocales e instrumentales que va a efectuar un compositor” (p.113). En esta afirmación propone que el formato y toda la música compuesta para un texto, gira en torno al mismo. Gracias a esto, cada canción construye su forma según el texto.

Debido a lo anterior y a diferencia de las otras tablas que fueron diseñadas principalmente para tener un panorama de la forma del ciclo, esta tabla se diseñó para apreciar la forma de cada canción en particular y su íntima relación con el texto.

Tabla 6.

*Ejemplo tabla relación texto-forma.*

Versos del poema	A (sección)	a1 (periodo de frase- frase)
Versos del poema	A	a2
Versos del poema		b1
Versos del poema	B	b2
Versos del poema	A	a1
Versos del poema		a2

También se hace la utilización de textos llamados “Comentario” para la explicación de la información expuesta en las tablas y algunas relaciones existentes en las obras respecto a situaciones musicales y extra musicales.

## 7. Resultados

### 7.1 Tres Cantos Uruguayos

#### Música:

*Alfonso Broqua.* Compositor uruguayo nacido en Montevideo en 1876, quien dedicó su obra al nacionalismo uruguayo. A temprana edad vivió en el campo de su país debido a circunstancias de salud, situación que influyó su obra. Se formó como compositor en la Schola cantorum de París donde fue estudiante de Vincent d'Indy, Albert Roussel y Aguste Sérieyex. Murió en París en 1946.



Figura 4. Alfonso Broqua (1876-1946) [Figura] recuperado de [anaforas.fic.edu.uy](http://anaforas.fic.edu.uy)

#### Texto:

*Fernán Silva.* Escritor uruguayo nacido en Montevideo el año 1887, quien se desenvolvió en diversos géneros como la poesía, narración y drama teatral. En su temprana edad tuvo contacto con la zona rural de su país, es así como Silva se constituye como uno de los precursores del nativismo uruguayo, movimiento literario propio de Uruguay que plasmó la vida campesina (Literatura Uruguay, 2008). También fue autor de diversas letras de géneros populares como tangos, milongas, canciones criollas, valeses y demás.



Figura 5. Fernán Silva (1987- recuperado de buscabiografias.com)

**Forma general:** Ciclo de canciones

**Información del ciclo:**

Tabla 7.

*Información Ciclo Tres cantos uruguayos*

<b>Tres cantos Uruguayos</b>	
País:	Uruguay
Música:	Alfonso Broqua
Texto:	Fernán Silva
Idioma:	Español
<b>El nido</b>	
A la Señora de Pablo Mañé	
Los árboles que no dan flores, dan nidos, y un nido es una flor con pétalos de pluma un nido es una flor cuyo perfume entra por los oídos Los árboles que no dan flores, dan nidos.	
<b>Vidalita</b>	
A la Señora de Maurice Calmettes	
Yo era un hombre pálido	

---

**Tres cantos Uruguayos**

de sabiduría  
y en mi corazón vidalita ay,  
nunca amanecía  
siempre anocheecía.  
Yo era un poeta  
pálido y marchito  
en mi corazón  
nunca ardía un arresto  
vidalita ay,  
Ni en mi boca un grito  
sin saber del bien:  
Sin medir el mal,  
encendí mis albas  
con mujeres rubias  
y alumbró mis albas  
vidalita ay.  
luz artificial

Manchado de orgía  
alto y decadente;  
yo me desteñía.  
Vidalita ay,  
como un sol poniente

mi barro era bueno,  
mi alma mejor;  
y unas manos puras  
me hicieron de nuevo,  
con un poco de llanto.  
Vidalita ay,  
y con una brazada de amor.

**El tango**

A Alma Reyles

Tango milongón,  
corazón de arrabal;

---

---

**Tres cantos Uruguayos**

eres como una viruta musical,  
como una viruta de bandoneón,  
como una queja que se estira  
produciendo escozor y placer

Eres una música que respira  
que tiene forma de curva  
y que huele a mujer.  
Música primitiva pero civilizada,  
que calienta la sangre  
y emborracha las gentes,  
una música rara,  
que se acompaña con el cuerpo,  
y con los labios,  
y con los dientes,  
como si se mascara.

Pegajosa como la miel,  
y qué fatiga sin fatiga,  
resbala por los nervios como por un riel.

Pegajosa como la miel,  
y qué fatiga sin fatiga,  
resbala por los nervios como por un riel.

Y se baila con los cinco sentidos  
Puestos en el bailar.

Tango, por entre la cadencia de tu música queda  
Yo palpo la dureza viva del arrabal,  
Cómo por entre una vaina de seda  
la hoja de un puñal.

Tango milongón,  
tango compadrón  
que a pesar de bailarse con todas las ganas  
se baila como sin ganas.

---

**Tres cantos Uruguayos**


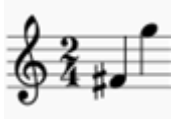

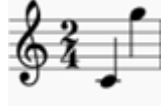
Como carriles de lentitud;  
eres un estado de alma la multitud.

**Formato del ciclo:** Flauta, dos guitarras y voz.

**Rango vocal en el ciclo:**

Tabla 8.

*Rango vocal Tres cantos uruguayos*

Tres cantos uruguayos		
Rango general del ciclo: C4-G5		
		
<i>Figura 7. Rango general de ciclo Tres cantos uruguayos</i>		
<b>El nido</b>	<b>Vidalita</b>	<b>El tango</b>
F#4-G5	C4-F#5	C4-G5
		
<i>Figura 8. Rango vocal El nido</i>	<i>Figura 9. Rango vocal vidalita</i>	<i>Figura 10. Rango vocal El Tango</i>

**Relación de carácter de ciclo:**

Tabla 9.

*Relación de carácter de ciclo Tres cantos uruguayos.*

Tres cantos uruguayos		
El nido	Vidalita	El tango
D	Am	Cm

**Relación: Texto-Forma**El Nido:

Tabla 10.

*Texto-forma Tres cantos uruguayos El nido*

Introducción motivo flauta y guitarras		a1
Los árboles que no dan flores, dan nidos,	A	a2
y un nido es una flor con pétalos de pluma		b1
un nido es una flor cuyo perfume entra por los oídos	B	b2
Reexposición motivo flauta y guitarras		a1
Los árboles que no dan flores, dan nidos,	A	a2

*Comentario:* Esta canción tiene forma ternaria con una exposición inicial por la flauta acompañada. No presenta un ritmo nacional particular, tiene una estética impresionista y está dedicada a la esposa del escritor uruguayo Pablo Mañé.

Vidalita:

Tabla 11.

*Texto-forma tres cantos uruguayos Vidalita*

<b>Preludio flauta sola</b>	<b>a1</b>
Yo era un hombre pálido de sabiduría y en mi corazón vidalita ay, nunca amanecía siempre anocheecía.	<b>A</b> <b>a2</b>
Yo era un poeta pálido y marchito en mi corazón nunca ardía un arresto vidalita ay, Ni en mi boca un grito.	<b>a3</b>
sin saber del bien: Sin medir el mal, encendí mis albas con mujeres rubias y alumbró mis albas vidalita ay, luz artificial	<b>B</b>
Manchado de orgía alto y decadente; yo me desteñía. Vidalita ay, como un sol poniente	<b>C</b>
mi barro era bueno, mi alma mejor; y unas manos puras me hicieron de nuevo, con un poco de llanto. Vidalita ay, y con una brazada de amor.	<b>D</b>
Coda, flauta sola	

*Comentario:* La canción está escrita en forma libre y presenta una ambigüedad tonal que se desarrolla a lo largo de toda la canción, dando una atmósfera adecuada para el texto que presenta

a un hombre narrando su historia, una vida oscura y desabrida hasta encontrar redención en el amor de su amada. Está dedicada a la esposa del militar francés Maurice Calmettes.

Esta canción fue hecha teniendo como base la célula rítmica de la vidalita (aire folclórico del cono sur) la cual se escribe en un compás de 3/4: corchea con puntillo, semi corchea, corchea, corchea y negra. Esta vidalita tiene la particularidad, no solo de poseer forma libre si no de tener cambios de compás y rítmicas contrastantes, jugando constantemente con 3/4 y 4/4.

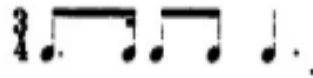


Figura 6. Ilustración de célula rítmica vidalita (Caicedo, 2013 p.95)

### Tango:

Tabla 12.

#### *Texto-forma tres cantos uruguayos El tango*

Tango milongón, corazón de arrabal; eres como una viruta musical, como una viruta de bandoneón, como una queja que se estira produciendo escozor y placer	A	al
Eres una música que se respira que tiene forma de curva y que huele a mujer.		

<p>Música primitiva pero civilizada, que calienta la sangre y emborracha las gentes, una música rara, que se acompaña con el cuerpo, y con los labios, y con los dientes, como si se mascara.</p>		a2
<p>Tango, por entre la cadencia de tu música queda Yo palpo la dureza viva del arrabal, Cómo por entre una vaina de seda la hoja de un puñal.</p>	B	b1
<p>Pegajosa como la miel, y qué fatiga sin fatiga, resbala por los nervios como por un riel. Y se baila con los cinco sentidos Puestos en el bailar.</p>		b2
<p>Tango Por entre la cadencia de tu música queda Yo palpo la dureza viva del arrabal Como por entre una Vania de ceda La hoja de un puñal.</p>	A	a1
<p>Tango milongón, tango compadrón que a pesar de bailarse con todas las ganas</p>		a2

---

se baila como sin ganas.  
 Como carriles de lentitud;  
 eres un estado de alma la  
 multitud.

---

*Comentario:* Como su nombre lo anuncia, esta canción está escrita teniendo como base el aire folclórico muy característico del cono sur: El tango.

Este tango posee dos particularidades, primero, está escrito a 2/4, cuando el tango se escribe actualmente a 4/4, y esto se debe a que en un inicio el tango también se escribía a 2. La segunda particularidad va en su célula rítmica y en un enunciado del texto: “Tango milongón”.



Figura 7. Ilustración de la célula rítmica del tango a 2/4

La milonga también es un aire folclórico del cono sur, escrito a 2/4, cuestión que ratifica que este tango tiene tintes de milonga. A continuación la célula rítmica de la milonga con algunas variaciones:



Figura 8. Variaciones de la milonga (Schwartz-Kates 1997 p.122)

Si se comparan las células rítmicas entre el tango y la vidalita, se da a ver que son muy similares. La diferencia está en la entrada de anacrusa de la vidalita. Esta obra está dedicada a la cantante uruguaya Alma Reyles.

## 7.2 Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou

### Música:

**Ernesto Lecuona Casado.** Nacido en 1895 en Guanabacoa Cuba. Hijo de madre cubana y padre español. Prodigio en el piano a temprana edad, Lecuona póstumamente se convirtió en uno de los compositores más representativos de Cuba, en Norte América se referían a él como “el Gershwin cubano”. A los nueve años de edad comenzó sus estudios en el conservatorio Carlos Alfredo Peyrellade, a los catorce años fue aceptado en el Conservatorio Nacional de Cuba en la cátedra de piano y composición a cargo de Hubert de Banck y de allí egresó a los diecisiete años con honores. Luego de una prolífica carrera, conciertos y grabaciones, Ernesto Lecuona falleció en el año de 1963 en Santa Cruz de Terenife, Islas canarias, España. (Villaverde 2011 p.7)



Figura 9. Ernesto Lecuona (Recuperado de elpais.com/cultura)

### Texto:

**Juana de Ibarbourou.** Escritora uruguaya oriunda de Melo, nacida el 8 de marzo de 1892, Juana Fernández Morales fue condecorada como Juana de América en 1929, condecoración con la que se recuerda hasta hoy. Fue miembro de la academia uruguaya (1947), presidenta de la

sociedad uruguaya de escritores (1950) premio nacional de literatura (1959). En el año 1953 fue nombrada “Mujer de las américas” por “la unión de mujeres americanas” en Nueva York.

Antes de estas condecoraciones, Juana Fernández, contrajo matrimonio a los 20 años con Lucas de Ibarbourou, de quien tomó el apellido de nupcias y con quien se mudó a Montevideo. En su matrimonio, Juana recibió maltrato por parte de su esposo mientras su carrera como escritora se hacía cada vez más prominente (Fischer, 2008).

Murió el 15 de julio de 1979, fue velada en el salón de los pasos y enterrada con honores. (Díaz, 2018, historia-biografia.com).



*Figura 10.* Juana de Ibarbourou (Recuperado de bigrafiasyvidas.com)

**Forma general:** Ciclo de canciones.

**Información del ciclo:**

Tabla 13.

*Información ciclo Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou*

<b>Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou</b>	
País:	Cuba
Música:	E. Lecuona

---

**Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou**

Texto: Juana de Ibarbourou/Uruguay

Idioma: Español

**Canción del amor triste**

Viento que te vas

a donde no puedo yo ir

¿No me llevarás?

Si tuviera alas

alas como tu

¡Ay, contigo iría por el cielo azul

porque estoy tan triste

que desearía huir

llévame oh, pampero,

llévame, oh, pampero,

muy lejos de aquí!

Hareme liviana

más de lo que soy

para pesar menos

he llorado hoy

Para pesar menos

si preciso es

mi tranza sombría

¡Ay me cortaré!

Para pesar menos

---

---

**Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou**

no he de sonreír  
cuando al fin me lleves  
muy lejos de aquí

Lo único viento  
que no puede ser  
es que yo a ese hombre  
deje de querer

Lo único viento  
que no puede ser  
es que yo a ese hombre  
deje de querer

Aunque pese mucho  
este amor irá  
a dónde yo vaya,  
a dónde yo vaya  
me podrás llevar.

**Quiero ser hombre**

Si yo fuera hombre  
qué hartazgo de luna  
de sombra y silencio  
me había de dar  
como noche  
noche solo ambularía  
por los campos quietos

---

---

**Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou**

y por frente al mar

Si yo fuera hombre

que extraño,

que loco tenaz

vagabundo que había de ser

Amigo de todos

los largos caminos

que invitan a ir lejos

para no volver

Si yo fuera hombre

que extraño,

loco tenaz

vagabundo que había de ser

Amigo de todos los largos caminos

que invitan a ir

lejos para no volver

Cuando así me acosan

ansia de andariegas

que pena tan honda

me da ser mujer.

**Señor Jardinero**

Señor jardinero

---

---

**Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou**

deme usted a mi  
un capullo pálido  
y otro carmesí

Lo pondré en la almohada

donde mi natacha  
hunde su mejilla  
rosadita y blanca

ah

Y al día siguiente  
tendrá usted así  
dos rositas blancas  
y dos carmesí

ah

**Señora Luna**

La señora Luna  
le pidió al naranjo  
un vestido verde  
y un velillo blanco

La señora Luna  
se quiere casar  
con un pajecito  
de la casa real

---

---

**Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou**

“Duermete Natacha,  
e irás a la boda de moño  
y en traje de cola.”

La señora Luna  
se quiere casar  
con un pajecito  
de la casa real

**Balada de amor**

Aquel que esperaba  
sin saber su cara  
pasó hoy a mi lado  
y llevo mi alma

La trova que en ese  
momento cantaba  
se quebró en mis labios  
y torneme pálida

Alguien me lo dijo  
sin voz ni palabras:  
“Levanta los ojos  
que pasa el que aguardas”

Me puse a seguirlo  
como una sonámbula  
con las manos trémulas

---

---

**Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou**

y la cara pálida

Más el sin mirarme  
se adentró a su casa  
sin saber que a rastros  
se llevaba un alma

Me volví tan triste  
que lloré hasta el alba  
le daría la vida  
y él no sabe nada

Aquel que esperaba  
sin saber su cara  
pasó hoy a mi lado  
y llevo mi alma

Alguien me lo dijo  
sin voz ni palabras:  
“Levanta los ojos  
que pasa el que aguardas”


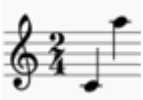

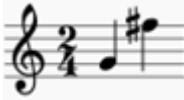
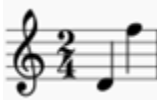
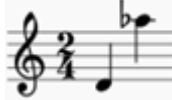
---

**Formato del ciclo:** Piano y soprano.

**Rango vocal en el ciclo:**

Tabla 14.

*Rango vocal Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou*

Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou				
Rango general del ciclo: C4-A5				
				
<i>Figura 16. Rango general de ciclo Juana de Ibarbourou</i>				
Canción del amor triste	Quiero ser hombre	Señor Jardinero	La Señora Luna	Balada de amor
C4-A5	D4-G5	G4-F#5	D4-F5	D4-Ab5
				
<i>Figura 17. Rango vocal canción del amor triste</i>	<i>Figura 18. Rango vocal Si yo fuera hombre</i>	<i>Figura 19. Rango vocal Señor jardinero</i>	<i>Figura 20. Rango vocal La señora luna</i>	<i>Figura 21. Rango vocal Balada de amor</i>

**Relación de carácter de ciclo:**

Tabla 15.

*Relación de carácter de ciclo Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou*

Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou				
Canción del amor triste	Quiero ser hombre	Señor Jardinero	La Señora Luna	Balada de amor
Fm- F- Fm	Eb	G	Eb	Ab
Lento ma non tropo	Allegretto	Allegretto scherzando	Moderato	Allegretto

Como puede observarse, en las cinco canciones el compositor hace un desarrollo congruente en las tonalidades. Comienza con una canción que modula de Fm a F mayor y expone el tema inicial con su tono original, de este modo emparenta con la quinta canción que se desarrolla en la relativa

mayor de la primera canción Ab. La segunda y cuarta canción comparten tonalidad en Eb y la tercera canción del ciclo contrasta con una tonalidad única G.

**Relación: Texto-Forma**

Canción del amor triste:

Tabla 16.

*Texto-forma Cinco canciones Canción del amor triste*

Texto-forma Cinco canciones Canción del amor triste		
Viento que te vas A donde no puedo yo ir ¿No me llevarás?		Periodo de frase a1
Si tuviera alas Alas como tu ¡ay! Contigo iría Por el cielo azul	Sección A	Periodo de frase a2
porque estoy tan triste que deseara huir		Periodo de frase a3
llévame oh, pampero, llévame oh, pampero, muy lejos de aquí		Periodo de frase a4
Hareme liviana Más de lo que soy Para pesar menos He llorado hoy	Sección B	Periodo de frase b1
Para pesar menos, Si preciso es mi trenza sombría		Periodo de frase b2

Texto-forma Cinco canciones Canción del amor triste		
¡Ay! Me cortaré		
Para pesar menos		
no he de sonreír		Periodo de frase b3
cuando al fin me lleves		
muy lejos de aquí		
Lo único viento		
Que no puede ser		Periodo de frase b4
Es que yo a ese hombre		
Deje de querer		
INTERMEDIO PIANO		Periodo de frase b5
Lo único viento		
Que no puede ser		Periodo de frase b6
Es que yo a ese hombre		
Deje de querer		
TRANSICIÓN A RE-EXPOSICIÓN DE "A" PIANO		
Aunque pese mucho		Periodo de frase a1
Este amor irá		
A dónde yo vaya	Sección A	Periodo de frase a2
A dónde yo vaya		
Me podrás llevar.		Periodo de frase a3

*Comentario:* Esta canción tiene una forma ternaria donde se expone un tema "A" irregular con respecto a la cantidad de versos en cada frase y conecta directamente a tema B con una pequeña modulación y cambio de métrica a 3/4 - "C" (4/4) para cambio de tono a partir de Fm a F, donde regresa a la métrica inicial (2/4).

En la exposición del tema “B” las frases se regulan a 4 versos (frases musicales) del poema por periodo de frase. Cada frase de la obra tiene un espacio de dos compases, dando un total de 8 compases por periodo de frase, debido a la agrupación del texto en cada una de sus estrofas.

Para la re-exposición, el compositor vuelve a hacer los cambios de métrica a 3/4 –“C” para regresar a métrica de 2/4 y a la tonalidad original Fm, donde se presenta nuevamente irregularidad en la cantidad de frases de los periodos de frase.

Quiero ser hombre:

Tabla 17. *Texto-forma Cinco canciones Quiero ser hombre*

Texto-forma Cinco canciones Quiero ser hombre		
Si yo fuera hombre Que hartazgo de luna De sombra y silencio me había de dar	Sección A1	Periodo de frase a1
Como noche a noche Solo ambularía Por los campos quietos Y por frente al mar		Periodo de frase a2
Si yo fuera hombre Que extraño Que loco, tenaz, vagabundo Que había de ser	Sección A2	Periodo de frase a1
Amigo de todos Los largos caminos Que invitan a ir lejos Para no volver		Periodo de frase a2
INTERMEDIO DE PIANO	Sección A 3	Periodo de frase a1
		Periodo de frase a2
Si yo fuera hombre Que extraño Que loco, tenaz, vagabundo	Sección A 4	Periodo de frase a1

<b>Texto-forma Cinco canciones Quiero ser hombre</b>		
Que había de ser		
Amigo de todos		
Los largos caminos		
Que invitan a ir lejos		Periodo de frase a5
Para no volver		
Cuando así me acosan		
Ansias andariegas		CODA
Qué pena tan honda		
Me da ser mujer		

*Comentario:* A partir de esta canción, las tres siguientes canciones son pequeñas canciones que contrastan con la temática textual y musical de la primera canción. En este caso, sólo se expone un motivo repetidamente durante toda la obra, que se desarrolla en secciones “A” y periodos de frase a1 y a2 hasta llegar a la coda final, donde el motivo se desarrolla para concluir reforzando el texto que expresa una crítica a la sociedad machista que juzga algunos proceder con desigualdad, ofreciendo ventaja al sexo masculino. Este texto demuestra la actitud feminista de la autora uruguaya, aunque ella nunca se hubiese declarado feminista.

Señor jardinero:

Tabla 18.

*Texto-forma Cinco canciones Señor jardinero*

<b>Cinco canciones Señor jardinero</b>		
Introducción-Piano		
Señor jardinero		Periodo de frase a1
deme usted a mi	A	
Re-exposición de la introducción-		
Piano		Periodo de frase a2

Un capullo pálido y otro carmesí		
Lo pondré en la almohada		
Donde mi Natacha		Periodo de frase b1
Hunde su mejilla	B	
Rosadita y blanca		
Intermedio Piano, voz, sin texto.		Periodo de frase b2
Introducción-Piano		
Y al día siguiente		Periodo de frase a1
Tendrá usted así		
Re-exposición de la introducción-		
Piano	A	
Dos rositas pálidas		Periodo de frase a2
Y dos carmesí		
Coda		

Comentario: Esta miniatura tiene forma ternaria donde cada período de frase de las secciones “A” son anteceditas por la exposición del mismo motivo melódico y rítmico por parte del acompañamiento y se componen de dos frases de dos compases que se compactan con el acompañamiento que precede y antecede los periodos por medio de una nota larga.

La sección “B” conserva el motivo rítmico de seisillos en el acompañamiento y varía el motivo melódico derivado de A, cortando con las melodías llanas y juntando cuatro frases en un solo periodo.

Esta canción se pensó para respetar la mayoría de acentos prosódicos de las palabras agrupando los acentos en lugares favorables para su pronunciación en el canto.

Juana Fernández Morales fue hija de Vicente Fernández, un muiñeiro que más tarde se dedicó a la jardinería (Fischer, 2008). “Señor jardinero” hace parte de “La canción de Natacha” un poema que comprende en total 16 estrofas donde retrata parte de las fascinaciones de su infancia.

La Señora Luna:

Tabla 19.

*Texto-forma Cinco canciones la señora luna*

La señora luna le pidió al naranjo un vestido verde y un velillo blanco	A	Periodo de frase a1
La señora luna Se quiere casar Con un pajecito De la casa real		Periodo de frase a2
Recitado: Duérmete Natacha, eirás a la boda, peinada de moño y en traje de cola.	B	
La señora luna Se quiere casar Con un pajecito De la casa real -Coda-	A	Periodo de frase a1

*Comentario:* Esta canción posee forma ternaria, donde A se reexpone como una coda final de un único periodo de frase, a diferencia de la primera sección A que posee dos periodos. La sección B es un recitado con acompañamiento, muy similar a las romanzas de zarzuela con recitados.

Balada de amor:

Tabla 20.

*Texto-forma Cinco canciones Balada de amor*

## Cinco canciones Balada de amor

Aquel que esperaba Sin saber su cara Pasó hoy a mi lado Y llevo mi alma		Periodo de frase a1
La trova que en ese momento cantaba se quebró en mis labios y torneme pálida	A	Periodo de frase a2
Alguien me lo dijo Sin voz ni palabras Recitado: Levanta los ojos, que ahí pasa el que aguardas		Periodo de frase a3
Me puse a seguirlo Como una sonámbula Con las manos trémulas Y la cara pálida		Periodo de frase a4
Mas el sin mirarme Se adentró a su casa Sin saber que a rastros Se llevaba un alma	B	Periodo de frase b1
Me volví tan triste Que lloré hasta el alba Le daría la vida Y el no sabe nada		Periodo de frase b2
Intermedio y re-exposición-Piano		
Aquel que esperaba Sin saber su cara Pasó hoy a mi lado Y llevo mi alma	A	Periodo de frase a1
Alguien me lo dijo Sin voz ni palabras Levanta los ojos, que ahí pasa el que aguardas Coda		Periodo de frase a2

## 7.3 Análisis del ciclo Tres piezas para canto y piano

**Música:**

**Arnaldo D'esposito.** Nacido el 30 de agosto de 1907 en el barrio de la Boca, Argentina, fue un compositor prominente a pesar de su muerte acorta edad (37 años) el 22 de agosto de 1945. Su obra comprende distintos géneros escénicos tales como ballets y óperas que han sido interpretados en numerosas ocasiones en el teatro Colón de Argentina. De su temprana formación se encargó Ernesto Drangosch, luego se llevó a cabo en el Conservatorio de Música y Arte Escenico donde estudió armonía con Athos Palma y Floro Ugarte, piano con Jorge de Lalewicz y más adelante, orquestación con Constantino Gaito. (Vaca J. & Lodise S. 2012, p. 10)

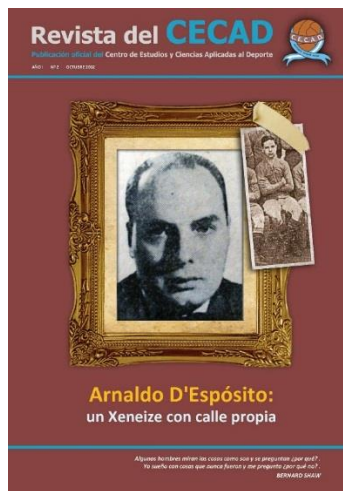


Figura 11. Arnaldo D'esposito (Recuperado de revista del CECAD p.1)

**Texto:**

*Hector Iglesias Villoud*

*Tristán Fernández*

*Ernesto Marín*

**Forma general:** Ciclo de canciones

**Información del ciclo:**

Tabla 21.

*Información Ciclo Tres piezas para canto y piano*

<b>Tres piezas para canto y piano</b>	
<b>País:</b>	Argentina
<b>Música:</b>	A. D'esposito
<b>Texto:</b>	Hector Iglesias Villoud/Argentina (I) Tristan Fernández (II) Ernesto Marín (III)
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Idioma:</b>	Español
<b>Copla</b>	
	Mal hayan ¡Ay! los morenos que matan el corazón diciendo palabras dulces y juramentos de amor.
	Mal hayan ¡Ay! los morenos que matan el corazón así yo penando vivo por el ingrato que amé.
	Agüita que haja al valle cantando su padecer Mal hayan ¡Ay! los morenos que matan el corazón.
<b>Lloraba La Niña</b>	
	Lloraba la niña ¡Ay cómo lloraba! la mano del aire no la consolaba ¡ah!

---

**Tres piezas para canto y piano**

Lloraba la niña  
¡Ay cómo lloraba!  
flores mustias velaban  
el vuelo de los ángeles  
eran pájaros, eran pájaros,  
eran alas solas volando

En las barandas del viento  
su rostro yerto mirándome  
riberas largas del río  
mi sombra bajo los puentes

Lloraba la niña  
¡Ay cómo lloraba!

**El Arroyuelo**

Corre el manso arroyuelo  
cantando entre las cañas,  
y las flores del ceibo  
se mecen en las aguas

Sueña el manso arroyuelo  
con la estrella de plata,  
y cantando, por la ribera pasa

Vamos en rondas al manso arroyuelo,  
que muy clara es el agua  
entre los sauces se asoma la luna  
y se oye una flauta oculta entre las cañas.

Vamos en rodas que todo ya duerme  
brilla una estrella en el fondo del agua  
y entre hierbas sauces, y sauces  
el manso arroyuelo cantando,  
cantando pasa.

---

**Tres piezas para canto y piano**

Sueña el manso arroyuelo  
 con la estrella de plata,  
 y cantando, por la ribera pasa  
 y cantando, cantando por la ribera pasa  
 el manso arroyuelo  
 pasa cantando  
 pasa  
 pasa.

**Formato de ciclo:** Piano y soprano.

**Rango vocal en el ciclo:**

Tabla 22.

*Rango vocal ciclo Tres piezas para canto y piano*

**Tres piezas para canto y piano**

Rango general del ciclo: B3-G5



*Figura 23. Rango general Tres Piezas para canto y piano*

Copla

Lloraba la niña

El arroyuelo

D4-G5

B3-G5

D4-G5



*Figura 24. Rango vocal Copla*

Copla



*Figura 25. Rango vocal Lloraba*

la niña



*Figura 26. Rango vocal El*

arroyuelo

**Relación carácter de ciclo:**

Tabla 23.

*Relación carácter de ciclo Tres piezas para canto y piano*

Tres piezas para canto y piano		
Copla	Lloraba la niña	El arroyuelo
G	Em	Bb
Largamente	Adagio	Andantino

**Relación: Texto-Forma**Copla:

Tabla 24.

*Texto-forma Tres piezas para canto y piano Copla*

Mal hayan ¡ay! Los morenos Que matan el corazón		Periodo de frase a1
Diciendo palabras dulces Y juramentos de amor	A	Periodo de frase a2
Mal hayan ¡ay! los morenos Que matan el corazón		Periodo de frase a3
Así yo penando vivo Por el ingrato que amé		Periodo de frase b1
Agüita que aja al valle Cantando su padecer	B	Periodo de frase b2
Mal hayan ¡ay! Los morenos Que matan el corazón		Periodo de frase b3
	Fin	

*Comentario:* esta obra posee forma binaria de distribución equitativa por periodos de frase con respecto a frases del texto y las secciones A y B presentadas. La rítmica de la canción varía en un amalgama irregular de 2 y 3 en un compás de 6/8. Esta canción fue dedicada a la cantante y figura cultural Brígida Frías de López Buchardo.

Lloraba la niña:

Tabla 25.

*Texto-forma Tres piezas para canto y piano Lloraba la niña*

Tres piezas para canto y piano Lloraba la niña		
Lloraba la niña ¡ay como lloraba!		Periodo de frase a1
La mano del aire No la consolaba ¡ah!		Periodo de frase a2
Lloraba la niña ¡Ay! Como lloraba	A	Periodo de frase a3
Flores místicas velaban El vuelo de los ángeles		Periodo de frase a4
Eran pájaros, Eran pájaros,		Periodo de frase b1
Eran alas sobrevolando Volando, volando	B	Periodo de frase b2
Intermedio-Piano		
En las barandas del viento Su rostro yerto mirándome		Periodo de frase a1
Riberas largas del río Mi sombra bajo los puentes	A	Periodo de frase a2
Coda Lloraba la niña ¡Ay como lloraba!		CODA

El arroyuelo:

Tabla 26.

*Texto-forma Tres piezas para canto y piano El arroyuelo*

<b>Tres piezas para canto y piano El arroyuelo</b>		
<p>Corre el manso arroyuelo Cantando entre las cañas Y las flores del ceibo Se mecen en las aguas Se mecen en las aguas</p>	A	Periodo de frase a1
<p>Sueña el manso arroyuelo Con la estrella de plata Y cantando cantando, Por la ribera pasa</p>		Periodo de frase a2
<p>Vamos en rondas al manso arroyuelo Que muy clara es el agua Entre los sauces se asoma la luna Y se oye una flauta Oculta entre las cañas</p>		Periodo de frase b1
<p>Vamos en rondas, que todo ya duerme brilla una estrella en el fondo del agua y entre hierbas sauces y ceibos en manso arroyuelo cantando cantando pasa</p>	B	Periodo de frase b2
<b>Intermedio-Piano</b>		
<p>Sueña el manso arroyuelo Con la estrella de plata Y cantando cantando</p>	A	Periodo de frase a1

---

**Tres piezas para canto y piano El arroyuelo**

Por la ribera pasa	
Coda	
El manso arroyuelo	
Pasa cantando	
Pasa	
Pasa	
	Coda

#### 7.4 Suray surita

##### Música:

**Theodoro Varcárcel.** Puneño (Puno- Perú) de nacimiento, nació en 1900 y murió en Lima el año 1942. Compositor nacionalista que se destaca por combinar el lenguaje académico con elementos folclóricos del Perú y la música precolombiana de América. Su formación comenzó bajo la tutoría de Luis Duncker Lavalle y más adelante en Milán con Appiani y Schieppatti (Biografías y Vidas, 2004-2019). Fue ganador del premio nacional de composición de Perú en 1928.



Figura 12. Theodoro Varcárcel (Rescatado de biografiasyvidas.com)

##### Texto:

##### *Poesía popular quechua*

##### Información general de la canción

Tabla 27.

*Información Canción Suray surita*

<b>Suray surita</b>	
País:	Perú
Música:	Theodoro Varcárcel
Texto:	Poesía popular quechua
Idioma:	Quechua
<p>Kai zonq'oita kamachini waillactay Suray surita aman munanquichu nis pa waillactay Suray surita waillactay Suray surita</p> <p>Aa oj q'enraico sa q'erpariwan c'uyaita kiricuspa ¡zon q'yai!</p> <p>pai q'e panta puripuiman sapallampaj; hinata q'apariyman ma quiyki wampas sip'ipay ¡Munaiqui!</p> <p>Zonq'oitac sicutichiwan Waillactay Suray surita Mamanma quiypichunispa Waillactay Suray surita Waillactay Suraysurita ¡Ah! Suray surita Suray surit ¡Ah!</p>	<p>A este corazón le ordeno Mi dulce Suray surita, No has de querer otra vuelta Mi Dulce suray surita Mi amada Suray surita.</p> <p>¡Ay! Por outro dueño Me abandono, El alma herida cruelmente. ¡Oh dolor!</p> <p>Más tus huellas yo seguiré Quedándome solo De todas maneras Y aunque me ahogues con tus manos ¡Te amo!</p> <p>Y mi corazón responde Mi amada Suray surita; No me es posible olvidarla, Mi dulce Suray surita, Mi amada Suray surita ¡Ah! Suray surita Suray surita ¡Ah!</p>

**Suray surita**

Tonalidad: Fm

Rango vocal:

E4-C6



Figura 28. Rango vocal Suray surita

**Relación Texto-Forma**

Tabla 28.

*Texto-forma Suray surita*

<b>Introducción piano</b>		
Kai zonq'oita kamachini waillactay Suray surita		a1
aman munanquichu nis pa waillactay Suray surita waillactay Suray surita	A	a2
Aa oj q'entraico sa q'erpariwan c'uyaita kiricuspa ¡zon q'yai!		b1
pai q'e panta puripuiman sapallampaj; hinata q'apariyman ma quiyki wampas sip'iway ¡Munaiqui!	B	b2
Intermedio piano, reexposición de la introducción.	A	
Zonq'oitac sicutichiwan		a1

<b>Introducción piano</b>		
Waillactay Suray surita		
Mamanma quiypichunispa		
Waillactay Suray surita		a2
Waillactay Suraysurita		
¡Ah!		
Suray surita		Cadencia
Suray surit		
¡Ah!		

### 7.5 Samba Clásico

#### Música:

**Héctor Villalobos.** Nació en Rio de Janeiro el 5 de marzo de 1887 y murió el 17 de noviembre de 1959 en su ciudad natal. Tocó el violoncello y fue autodidacta en su formación, su música está caracterizada por utilizar elementos del folklore brasileño. Entre su obra destacan diversos géneros, entre ellos Ópera (4) cuartetos de cuerda (16), sinfonías (12), Bachianas brasileiras (9), música de cámara, piezas para piano y ciclos de canciones. Toda su obra ofrece un compendio de más de 3000 obras que el mismo tuvo la oportunidad de dirigir durante su vida en todas partes del mundo. Su gran producción de obras lo hacen uno de los representantes más prominentes del nacionalismo musical académico en América Latina. (Diccionario Harvard de la Música, Editorial Diana, Randel, p.527-528, 1984).



Figura 13. Heitor Villalobos (rescatado de openmusiclibrary.org)

**Texto:**

*E. Villalba Filho.*

**Información general de la canción**

Tabla 29.

*Información canción Samba clásico*

Samba clásico	
País:	Brasil
Música:	Hector Villalobos
Texto:	E. Villalba Filho
Idioma:	Portugués
<p>Nossa vida vive, nossa alma vibra, nosso amor palpita na canção do samba.</p> <p>E'a saudade intensa de uma vida inteira, e'a lembrança imensa que jamais se esquece</p>	<p>Nuestra vida vive Nuestra alma vibra, Nuestro amor palpita En la canción de samba</p> <p>El anhelo intenso De una vida entera Es el recuerdo grande Que nunca se olvida</p>

## Samba clásico

O! quanta beleza  
que faz pensar na doçura  
de sua melodia!

O! faz viver um sofrimento esquisito,  
melancolico e triste!

Tambem temo sabor de alegria  
de viver comunhão  
dos seres da terra e do céu do Brasil.

Tudo e bom e justo,  
tudo e belo enfim  
cheio de esplendor  
na grandeza infinda.

E'feliz quem vive  
nesta terra santa  
que não elege raça  
nem prefere crença.

O, miha gente!  
minha terra!  
meu paiz!  
minha patria!  
para frente!  
a subir!  
a subir!

¡Oh! Cuanta belleza

Que hace pensar en la dulzura de su melodía

¡Oh! Hace vivir un sufrimiento raro,  
¡Melancólico y triste!

También tengo sabor de alegría  
De vivir la comunión  
De los seres de la tierra y el cielo de Brasil.

Todo es bueno y justo  
Todo es hermoso, en fin  
Lleno de esplendor  
En infinita grandeza

Es feliz quien vive  
En esta tierra santa  
Que no escoge raza  
Ni prefiere creencia

¡oh! ¡mi gente!

¡Mi tierra!  
¡Mi país!  
¡Mi patria!  
¡Adelante!  
¡A subir!  
¡A subir!

Tonalidad:

Rango vocal: E4-G5



**Relación Texto-Forma**

Tabla 30.

*Texto-forma Samba clásico*

<b>Introducción- piano</b>	<b>A</b>	
Nossa vida vive, nossa alma vibra, nosso amor palpita na canção do samba.		Periodo de frase a1
E'a saudade intensa de uma vida inteira, e'a lembrança imensa que jamais se esquece	<b>B</b>	Periodo de frase a2
O! quanta beleza que faz pensar na doçura de sua melodia!		Periodo de frase b1
O! faz viver um sofrimento esquisito, melancolico e triste!	<b>C</b>	Periodo de frase b2
Tambem temo sabor de alegria de viver comunhão dos deres da terra e do céu do Brasil.		Periodo de frase b3
Tudo e bom e justo, tudo e belo enfim cheio de esplendor na grandeza infinda.		Periodo de frase a1
E'feliz quem vive nesta terra santa que não elege raça nem prefere crença.	<b>B</b>	Periodo de frase a2
Reexposición final de la introducción mas voz: O, miha gente! minha terra! meu paiz! minha patria! para frente! a subir! a subir!	<b>A</b>	

## 7.6 Análisis de la canción Siempre

### Música:

*Jaime León Ferro.* Cartagenero de nacimiento, el colombiano nació el 18 de diciembre de 1921, su primer maestro fue Luis Enrique León Lozada, su padre. En 1924 la familia León Ferro se muda a los Estados Unidos hasta 1935. En su estancia en Nueva York comienza sus primeros pasos con el piano a cargo de Leo Holtz. A su regreso, León Ferro ingresa al conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y en 1941 regresa a Estados Unidos para estudiar en la Julliard School of Music en la cátedra de piano con Josef Lévine y Carl Friedberg, allí finaliza su grado superior en 1945.

Luego de su desempeño como estudiante de piano, Jaime obtiene una beca para estudiar dirección en su alma mater, sus maestros fueron Edgar Schenkman, Vittorio Giannini y Bernard Wagenaar. Jaime interrumpe sus estudios por asumir la dirección de la Sinfónica Nacional de Colombia, fue profesor de piano y director del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Postumamente a esto, decide regresar a Estados Unidos, donde dirigió la orquesta del “American Ballet Theatre” y orquestas en varias compañías de ópera y teatro musical. En 1972 regresa a Colombia como director titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Jaime León Ferro posee una extensa obra vocal de canciones que inicia con “Aves y ensueños” en 1951. (Caicedo P, p. 11, 2009).



Figura 14. Jaime León Ferro (rescatado de efemeridesmuscol.blogspot.com)

**Texto:**

*Alfredo Gómez Jaime.* Escritor, periodista y diplomático nacido en Tunja el 2 de junio de 1878. Como escritor se desenvolvió de una forma versátil en la prosa, la novela y la dramaturgia, combinado con su labor como periodista. (Otto Ricardo, rescatado de boyacacultural.com)



*Figura 15.* Alfredo Gómez Jaime (rescatado de victor.library.ucsb.edu)

**Información general de la canción:**

Tabla 31.

*Información Canción Siempre*

<b>Siempre</b>	
País:	Colombia
Música:	Jaima león Ferro
Texto:	Alfredo Gómez Jaime
Idioma:	Español
Por ti serán siempre Mis hondos cantares Por ti nuevas trovas Ensayan sus vuelos	

**Siempre**

Tu has sido en mi senda  
De mudos pesares  
Rosal florecido  
De amor y consuelos

La perla mas blanca de todos mis mares  
La estrella mas dulce de todos mis cielos

La flor mas gloriosa de mis azahares

El premio mas grande  
De ocultos anhelos

Sólo por amarte  
Comprendo la vida  
Tan solo por verte  
Perdono la herida  
De males que hieren  
Sin tregua ni calma  
Por ti hay nuevas rosas  
Sobre los senderos  
Y como jazmines  
Temblantes luceros  
Despliegan sus broches  
De luz en el alma

Tonalidad: F

Rango vocal: Eb4- F5

**Relación Texto-Forma**

Tabla 32.

*Texto-forma Canción Siempre*

<b>Introducción piano</b>		
Por ti serán siempre Mis hondos cantares Por ti nuevas trovas Ensayan sus vuelos	<b>A</b>	a1
Tú has sido en mi senda de mudos pesares rosal florecido de amor y consuelo		a2
La perla más blanca de todos mis mares la estrella más dulce de todos mis cielos		b1
La flor más gloriosa de mis azahares	<b>B</b>	b2
El premio más grande de ocultos anhelos		b3
Solo por amarte comprendo la vida tan solo por verte perdono la herida	<b>C</b>	c1
De males que hieren sin tregua ni calma		c2
Reexposición de la introducción, piano.		
Por ti hay nuevas rosas sobre los senderos y como jazmines temblantes luceros	<b>A</b>	a1
Despliegan sus broches de luz en el alma		a2
<b>Final, piano.</b>		

## 8. Conclusiones

Se concluye de esta investigación que se dio a conocer el género “Canción académica latinoamericana” por medio de una selección de obras que tuvieron la particularidad de compartir la primera mitad del siglo XX en la extensión de terreno que se denomina Latinoamérica. Estas canciones fueron difundidas en algunos espacios institucionales y locales, donde se accedió a distintos públicos: estudiantes y maestros de música, estudiantes UIS y público en general.

De la selección de repertorio se puede concluir lo siguiente:

Se concluye que el repertorio es de difícil acceso, por lo que conseguir las partituras es complejo debido a la falta de organización editorial que tiene el repertorio latinoamericano.

- Los compositores latinoamericanos no gozan de una catalogación lo suficientemente organizada y eficiente, de tal modo que su obra sea mencionada y localizada.
- El repertorio de la canción latinoamericano es vastamente amplio y hay mucho por hacer con su catalogación, edición, publicación, divulgación, análisis y performance.

Del montaje se concluye lo siguiente:

- El repertorio es poco conocido incluso para el gremio musical. Todos los músicos que tuvieron contacto con el repertorio escogido (incluyendo maestros que eventualmente evaluaron el estado del ensamble) cuando se comenzó el montaje, a excepción de los guitarristas, quienes habían realizado el montaje de los Tres cantos uruguayos de Alfonso Broqua en su intercambio académico realizado el 2016 para la cátedra de “práctica de conjunto” de la EUM (Escuela Universitaria de Música) de la Universidad de la República del Uruguay.

### 8.1 Alcances y limitaciones

Por medio del recital se alcanzaron los objetivos planteados, encabezados por la difusión de canciones académicas producidas en Latinoamérica del siglo XX, por medio de la presentación de una selección de obras las que se dieron a conocer en distintos espacios de la universidad y la ciudad, y que por último se presentó en el recital final.

Las obras se presentaron en los siguientes espacios:

Guitarra para todos: 16 Julio 2019 (Tres cantos uruguayos)



*Figura 16.* Guitarra para todos

Concierto de estudiantes: 8 agosto 2019 (Tres cantos Uruguayos)



Figura 17. Concierto de estudiantes

Concierto FUSADER: 21 octubre 2019.



Figura 18. Concierto FUSADER

Concierto de difusión Pamplona Lírica: 31 octubre 2019.



Figura 19. Concierto de difusión Pamplona Lírica

Recital final: 7 noviembre 2019.



Figura 20. Recital final

El proyecto se llevó a cabo satisfactoriamente, sin embargo, hubo factores que se constituyeron en una limitante, en especial a la hora de escoger el repertorio: Poco acceso a las partituras por falta de editoriales, lo que impide la venta y comercialización de la música.

Si observamos los catálogos de obras de algunos compositores del antiguo continente, están organizados de tal modo que se tenga acceso fácilmente a la música para ser interpretada. Sin embargo, muchas de las obras propuestas en este recital se encontraron en listados que se leyeron en trabajos citados en el marco teórico, póstumamente se inició el desafío de encontrar las partituras de las obras para proceder al respectivo montaje.

Para conseguir algunas partituras se tuvo que escribir a distintos maestros, quienes muy amablemente facilitaron lo que tenían. Otras si estaban en plataformas gratuitas como Scribd o la IMSLP, por otra parte, Los tres cantos uruguayos fueron producto de un intercambio académico realizado por egresados de la Licenciatura en música UIS, quienes, por fortuna de este proyecto, facilitaron sus partituras y disponibilidad y disposición.

## 9. Recomendaciones

El presente espacio es una redacción presentada para sugerir a quienes quieran seleccionar para su tesis de grado el ámbito interpretativo, en especial de canto.

Cuando se habla de “difusión” se pretende abarcar una palabra muy grande donde caben muchas cosas por hacer. Si bien, el proyecto estuvo delimitado a un recital de difusión (hablando un recital como una selección de obras más no una sola presentación) hay mucho repertorio desconocido que abordar dentro de la canción académica latinoamericana, de distintas épocas, en más países. También, la difusión puede abordarse desde la grabación y publicación de obras en medios masivos de comunicación como lo son las redes sociales y plataformas virtuales. Por lo anterior se recomienda incursionar en dichos espacios y en la amplitud de repertorio que ofrece la canción académica latinoamericana.

Adicional a esto, se recomienda que quienes estén interesados en presentar un recital final, un performance de cualquier temática, procuren realizar recitales semestres antes para ejercitar la organización logística, puesta en escena y resistencia vocal e interpretativa. En este punto es importante el acompañamiento y apoyo consistente por parte de la dirección de escuela y la cátedra de instrumento facilitando espacios y apoyando el montaje de algún modo (Partituras, pianista acompañante, acceso a material de grabación, espacios para ensayar y presentar las obras).

Por último, vale la pena resaltar la importancia del trabajo con pianista acompañante desde un principio de la carrera. Si bien, esta no es una sugerencia, es una apreciación que facilita el montaje musical de las obras.

### **10. Conclusiones finales**

Al final de este trabajo se concluye principalmente que el repertorio latinoamericano es rico y amplio en posibilidades. La diversidad encontrada en el repertorio a lo largo de centro y sur américa no permite que sea completamente abarcado en un solo estudio, por lo que se constituye como una oportunidad para póstumos estudios en la Escuela de Artes UIS. También, el repertorio se concluye apremiante dentro de la formación de un músico dentro de la academia para tomarse en cuenta con fines interpretativos, de análisis, clasificación, edición, composición, divulgación y demás.

Adicional a esto, se concluye imprescindible en la formación de un Licenciado en Música, su formación instrumental y musical, puesto que esto ofrece herramientas de enseñanza solidas para la formación de otros en los distintos campos educables de la música.

Por último, el papel del interprete se concluye apremiante en la preservación de la música, puesto que la música que no es interpretada se convierte en una producción social desconocida, ignorada, muerta.

**Referencias Bibliográficas**

- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Caicedo, P. (2013) *La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*. Madrid: Universidad Complutense.
- Chase, G. (1947) *Fundamentos de la cultura musical en Latino-América*. (Vol 3 Num.25-56) 14-23.
- Grebe, M. (1976) *Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: Algunos problemas básicos*. *Revista musical chilena*. (Vol 30 Num. 133) 5-27.
- Hernández, R & Fernández, C & Baptista, M. (2015) Definiciones de los enfoque Cuantitativo y cualitativo, sus similitudes y diferencias En *Metodología de la investigación Sexta edición*. Ciudad de México: Mc Graw Hill Education. (2-21).
- Miranda, R & Tello, A. (2011) Primera parte, Capítulo 4. Las identidades sonoras: Entre lo nacional y lo personal, Las identidades sonoras en *La música en Latinoamérica*. (101-123). México: Secretaría de relaciones exteriores México.
- Phelan, J. (1979) *El Origen de la Idea de América*. (Vol 31) Ciudad de México: Madero-UNAM.
- Quintana, H. (2010) La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada En *A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. (91-102). Medellín: Tercer congreso iberoamericano de cultura
- Salton, R. (2010) Tango: Música de muchas naciones En *A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. (237-246).
- Torres, J. (1857) *Las dos américas*. París: *El correo de ultramar*.
- Willems, E. (2011) *Las bases psicológicas de la educación musical*. Barcelona: Paidós Ibérica, Ediciones

Apéndices

Apéndice A Ciclo de canciones Tres cantos uruguayos Guitarra y Voz

*à Modère Poco MAJE*  
**I**  
**EL NIDO**  
(LE NID)  
*(Uruguay)*

Version de Guitare  
**BROQUA-PEJOL**

Musique de  
**ALFONSO BROQUA**

**Moderato**

1<sup>re</sup> GUITARE  
2<sup>e</sup> GUITARE

1<sup>er</sup> Chorde en Ré  
2<sup>e</sup> Chorde en Ré

Los arbolitos que se dan  
Flores dan

Copyright 1947  
MAX ESCHU & Co Éditeurs 48 rue de Rome Paris

M. 2. 1533

**MUSEO  
HISTORICO**  
- ORIGINAL

LES DROITS RÉSERVÉS PUBLICS DE TRANSMISSION  
DE INFORMATION ET D'AMBIENTALE RÉSERVÉS POUR TOUT PAYS  
D'APRÈS LE TRAITÉ DE BRUXELLES ET LE TRAITÉ DE GENEVE

The image shows a page of a musical score, likely for a song. It features three systems of music, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the piece. The second system is marked "Piu animato" and includes the lyrics "si - des u - na flor con po - sa - ble de". The third system includes the lyrics "si - des u - na flor cu - yo per - tu - so" and is marked "allarg.". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a rhythmic pattern. There are various dynamic markings such as *ff* and *fff*, and performance instructions like *allarg.* and *rit.*. The score is numbered "M. R. 5543" at the bottom.

rit. Moderato

En - tra por los u - ñ - dos.

Los ár - toles que se - ñan

Do - ran - do

El - los.

col canto

rit.

p

p

M. E. 3547  
MUSEO  
HISTÓRICO  
NACIONAL

à Madame Maurice CALMETTES

II

## VIDALITA

Version de Guitare  
**BROQUA-PUJOL**

Musique de  
**ALFONSO BROQUA**

**Moderato**

1<sup>re</sup> GUITARE

2<sup>de</sup> GUITARE

**Molto moderato**

Vo - tu an - ton - bre pa - ti - do De - sa - lu - tu - ri - a.

You are our sa - ving grace, our re - de - mption.

Nous nous en - tre - ti - ons tou - jours a - vec toi -

We are in con - tact with you -

Copyright 1925 by  
MAX ESCHIG, C<sup>o</sup> Editeurs AS rue de Rome Paris.      N. 1. 1925

Tous droits réservés. Toute réimpression  
ou traduction et d'arrangement réservés sans autorisation  
de l'éditeur. - 1925 - 1926 - 1927 - 1928 - 1929 - 1930 - 1931 - 1932 - 1933 - 1934 - 1935 - 1936 - 1937 - 1938 - 1939 - 1940 - 1941 - 1942 - 1943 - 1944 - 1945 - 1946 - 1947 - 1948 - 1949 - 1950 - 1951 - 1952 - 1953 - 1954 - 1955 - 1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025

Yo e-ra un po-co ta Dí-ñe y mar-ébi-to;

En mi co-ra-zón aus-ra ar-é-ni-a a-tes-to Vi-óu-li-ty

Ni ca-mi-bu-ca in-gri-to.

**Agitato**  
Si-ñe-cher del Hea; Sin mo-dir el mal; Es-ten-di-tis al-ha'

M. R. 1540  
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL



The image shows a page of a musical score with four systems of music. The first system includes piano accompaniment with dynamics *mp*, *animando poco*, and *f*, and a vocal line. The second system features a vocal line with lyrics "barra en l... na M", piano accompaniment with dynamics *ff* and *mf*, and the instruction "Più tranquillo". The third system includes a vocal line with lyrics "Al - ta mo - jor: Y a nos ma - rón ju - ras las hi - cios de nos - vos, Cos un pa - cón da", piano accompaniment with dynamics *p* and *mf*, and the instruction "C. II". The fourth system includes a vocal line with lyrics "Has, O. V. da, li - tay Y ren - na bre - za, da de amar.", piano accompaniment with dynamics *mf* and *col canto*, and the instruction "poco rit.". The score also includes performance instructions like "Tambora.....", "C. VII", and "C. II". At the bottom, it is identified as "M. S. 1545" and published by "MUSEO HISTORICO NACIONAL".





10

y con borra, ta, ta a las gen - tes U, na más, ca - ra, ra. Qué es com pa ña con el

*sempre f*

*rit.*

cuer - po, Y sus los - ta bleo, y con los die - ses, Como si so ñas - ca - ya.

*p col canto*

*p col canto*

1º Tempo

Pe - ga - jo - sa co - mo la miel, y que fa -

*pp*

*pp*

- si - ga sus fa - ti - gar; Res - ta, ta por los

*ff*

*ff*

M. B. 0547

11

ne - vian co - mo por un riel, y se vol - ta

*ff* C. III.

*ppoco rit.* *P* *f* *ad lib.*  
renovación co - men - ti - da Puente en el bal - zar Tan go - Por  
*mf col canto* C. III. *ff col canto* C. IX.

entre la ca - be - ra de tu mu - si - ca que - da, Ye pal - po la du - ra - za et, ro

C. II.

*ff*  
del a - rra - bal, Como por entre sa - va - na de es - da La ho - ja de un pu - ñal.  
*mf col canto*

M. E. 1571  
MUSSE  
HISTÓRICO  
NACIONAL

19

Tan - gu - ni - len - gó - Tan gu - con - pa - drin Qué u - pe -  
 - sar de ba - tar, se co - tu - das la ga - nas Se bal - la co - ma - ría.  
 - zó - sea Co - mo en ca - rri - les de los U - rú - guay.  
 E - res un es - ta - do de al - ma de la mu - lta - tud.

Partit. Sing. MURICK n. 17 M. R. 1042 DAVIDSON GRP

Apéndice B Ciclo de canciones Tres cantos Uruguayos Flauta, Alfonso Broqua.

*à Madame Pablo MANÉ*

I  
**EL NIDO**  
(LE NID)  
(EXTRIC)

Musique de  
**Alfonso BROQUA**

**FLÛTE**

Moderato

Les ar - boles que so dan flo - res

*p* *espress.*

Più animato

Das ni - dos Yan ni - dos a na

flor - ces pétales de pla - na: Un ni - dos a na Der es - yo per - fu - mo

*p*

rit. Moderato

En - tra por las o - l - das. Los ar - boles

que so dan flo - res Das ni - dos

*f* *p*

Copyright 1925 by  
MAX ESCHIG & Co Éditeurs 48 rue de Rome, Paris. N. E. 1545

Tous droits réservés. Toute réimpression  
ou reproduction et emprunt sans autorisation  
de l'éditeur est formellement interdite.

**MUSEO  
HISTORICO  
NACIONAL**

à Madame Maurice CALMETTES

II

## VIDALITA

Musique de  
**Aifonso BROQUA**

FLÛTE

Moderato *SOLO* *pp* *accel.*

*rall.* *Animando* *f* *arco.*

Molto moderato *mp*

Yorouahatche pi . li . du

De sa . bli . du . ri      Yen ni co . ra . xón      Vi . da li . tay

Nissa amane . ri . a      simpertanoché . ti . a.      Yoo . ra an po . e . ta

Pi . li . day mar . chi . to ;

Copyright 1925 by  
MAX ESCHIG & C<sup>o</sup> Éditeurs, 48 rue de Rome, Paris.      N. N. 1546

TODOS DERECHOS RESERVADOS PARA LA REPRODUCCIÓN  
DE ESTA OBRA EN CUALQUIER FORMA O MODO  
Y SOBRE LA SUELA, LA PARED Y EL CEMENTO

8

*accel.*  
En el co-ra-zón suoa ar - ti - a un arros - to. Vi - da - li - tay

*f accel. e cresc.* *f accel.*

*Agitato*  
Ni en mi boca un gri-to, Sin saber del bien:

*poco rit.*  
Sin medir el mal, En - condímte al, has Con mu-je, res ro - bias. Y a. lumbos mis al, has

*rit.* *ojo poco rit.* *Ritmico*  
Vi - da - li - tay Luz ar - ti - si - cial.

*Stesso tempo*  
Man - cha - do de ar - gi - ni

*col canto*

*poco rit.*  
Al, toy do - ca - des - to, Yo me des - te - li - a. Vi - da, li - tay.

M. R. 1314  
MUSEO  
HISTÓRICO  
NACIONAL

4

*poco rit.*  
 Comenzas a pe - ntar - te. *Guitare*

*Animando*

*Più tranquillo*  
*Guitare* Mi barro e, ra bis - to. Mi

al ma mejor. Y mas cosas para me Me lo, con fuerza Comuys. co de llanto. Vi. dall - lo.

*mp poco rit.*  
 Y esu u - na bra. sa. ca de amor.

*SOLO*

*accel.* *a Tempo*

*poco accel.* *rit.*

M. C. 1340

The image shows a page of a musical score for guitar, numbered '4' in the top left corner. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a guitar line. The first system starts with the tempo marking 'poco rit.' and the instruction 'Guitare'. The second system is marked 'Animando' and 'Più tranquillo'. The third system continues the vocal line. The fourth system is marked 'mp poco rit.' and includes a 'SOLO' section for the guitar. The fifth system is marked 'accel.' and 'a Tempo'. The sixth system is marked 'poco accel.' and 'rit.'. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and dynamic markings like 'f' and 'mp'. The lyrics are in Spanish and appear to be a song about love and pain.

à Mademoiselle Alma BEYLES

3

III

EL TANGO

FLÛTE

Musique de  
Alfonso BROQUA

Tango

*ff pesante*

*f* *p*

Tan - go mi - los - gía, Co - ra - sión del a - rra - hal,

*pp* *f* *p*

E - res como una vi - ra - la más Leal, Como una vi - ru - ta de bardo no - én, Como una perla que se es -

*f*

- ti - ra Fra - tu - cion do escocer y pla - cer, E - res u - na más Leal, que se res - pi - ra, Que tiene forma de

*ff*

car - ra y que he - bi - a - tu - jer.

Copyright 1928 by

MAX ESCHIG & Co' Editeurs, 48 rue de Rome, Paris.

N. E. 1542

1928 RIGHTS RESERVED PUBLICS DE TRADUCTION  
DE REPRODUCTION ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUT PAYS  
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVÈGE ET LE DANEMARK

MUSEO  
HISTORICO  
NACIONAL

Mú-si-ca pri-mi-li-vu-po-re-ci-vi-li-na-fa; Quo-ca-lles-ta-la-cao-gro.

Y om-bo-rra-cha-u-las-ge-ni-tes. lí-na-mú-si-ca-ra-ra. Qué-co-acom-pa-ña-con-el

con-tri-pu. Y con los la-bios, Y con los dien-tes, Como si se ma-ca-ra. Pe-ga-

-gi-sa co-mo la miel, Y que fa-ti-ga

sin fa-ti-ga; Res-ba-la por los cer-vi-zos co-mo por un riel. 6

M. E. 1547

7

Ten - go del a-rra-bal, La ho-ja de an pu-sal.

Ten - go ni - lon - gón, Ten - gucon - ga - dón Que ape - sar de ha - lar - so con

to - das las ga - ras So - bal, la co - mo síe - gu - nes.

Co - mo es ca - rri - los de len - ti - tud;

E - res un estado de al - ma de la mal - ti - tud.

Paris, Imp. MURICK & C.º

N.º E. 1547

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

GRANDOPOLIS S.A.

Apéndice C Ciclo Tres piezas para canto y piano, Arnaldo D'Esposito.

a la Señora Brígida Frías de López Buchardo

3

# I COPLA

Letra de  
HECTOR IGLESIAS VILLOUD

Música de  
ARNALDO D'ESPOSITO

Largamente / con sordano )

Ma -

ha - yan' ay; los mo - re - nos que ma - tan el co - ra - zón

*p dolce*

di - ciendo pa - la - bras dul - ces y ju - ra - men - tos de a -

Copyright MCMXLII by RECORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires.  
RECORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires. Unica editora para todas las partes.  
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, interpretación, radiodifusión y representación están reservados.

B.A.8704

4

mor Maí -

ha-yan ¡ay! los mo - re - nos que nia-tan el co-ra - zón

a - sí yo pe-nan - do

vi - vo por el in-gra-to que a - mí

(píu p)

güi-ta que ha - ja al va - lle can - tan-do su pa - de - cer

Mal - ha - yan ¡ay! los mo - re - nos

que ma - tan el co - ra - zón

¡ah!

*rit.* *tempo*

*rit.* *tempo*

*rit.* *tempo*

Roberto Locatelli

II

# LLORABA LA NIÑA

Poemas de  
TRISTAN FERNANDEZ

Música de  
ARNALDO D'ESPOSITO

Adagio (M. = 54)

*p*

*dolce legato*

*rit.*

*poco accel.*

*poco accel.*

Llo-ra-ba la ni - ña ¡ay como llo-ra - ba!

la ma-no del ai - re no la con-so - la - ba ¡ah!

Llo-ra-ba la ni - ña ¡ay como llo-ra - ba! flo-res mu-rtas vola - ban

el vuelo de los án - ge - les e - ran pá - ja - ros e - ran pá - ja - ros

e - ran a - las so - las vo - lan - do vo - lan - do vo -

lan - do, vo - lan - do

do

8

*Come prima*  
en las ba-ran-das del vien-to su ros-tro yer-to mi-rán-do-me

*rall.*  
ri-be-ras lar-gas del ri-o mi som-bra ba-jo los puen-tes

*a tempo*  
Llo-ra-ba la ni-fa

*a tempo* *rit.* *a tempo*  
*p sempre marc.*

¡ay co-mo llo-ra-bal

a Clara Oyuela

9

# III EL ARROYUELO

Poesía de  
ERNESTO MARIN

Música de  
ARNALDO D'ESPOSITO

Andantino (M. 116)

Co - rre el man - so a - rroyue - lo can - tan - do en - tre las ca - ñas,  
y las flo - res del cei - bo se me - cea en las guas se

*p* *leggero* *f* *cresc.* *f* *espress.* *f* *(f espress.)*

10

me-cen en las a - guas sue - fia el man - so a - rro -

*rall* *a tempo*  
*dim.*

yue - - lo con la es - tre - lla de pla - ta,

*a tempo*

y cantan - do can - tan - do, por la ri - be - ra pa - sa

*a tempo*

va - mos en ron - das al man - so a - rro - yue - - lo, que muy

*rit.* *a tempo*  
*my dolce*

cla - ra es el a - gua en - tre los sau - ces se a - so - ma la

lu - na y se o - ye una flau - ta o - cul - ta en - tre las

*rit.* *a tempo*

ca - ñas. Va - mos en ran - das que to - do ya

*mf dolce*

duer - me bri - llana es - tre - lla en el fon - do del a - gua y en - tre

12

hier - bas san - ces, y cei - bos el man - soar - ro - yue - lo can -

tan - do can - tan - do pa - san

sue - ña el man - soa - ro -

yue - lo con la es - tre - lla de pla - ta

The musical score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The score includes various musical notations such as 'rit.' (ritardando), 'f' (forte), 'n tempo' (normal tempo), 'a tempo' (ad libitum), 'dim.' (diminuendo), 'p' (piano), and 'leggero' (light). The piano accompaniment includes a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The lyrics are: 'hier - bas san - ces, y cei - bos el man - soar - ro - yue - lo can - tan - do can - tan - do pa - san sue - ña el man - soa - ro - yue - lo con la es - tre - lla de pla - ta'.

13

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The first system includes the tempo marking 'a tempo' and dynamic markings 'cresc.' and 'rall.'. The second system includes 'a tempo' and 'p'. The third system includes 'pp' and 'rall.'. The fourth system includes 'rit.', 'a tempo', and dynamic markings 'f' and 'p'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

y can-tan-do can-tan-do por la ri-be-rá pa-sa  
a tempo  
cresc. a tempo rall.  
el man-so a-cro-yue-lo pa-sa can-  
a tempo p  
tan-do pa-sa pa-sa  
pp rall.  
sa  
rit. a tempo f p

Apéndice D Ciclo Cinco canciones con textos de Juana de Ibarbourou, Ernesto Lecuona.

**CANCION DEL AMOR TRISTE**

VERSOS DE **JUANA DE IBARBOURO**      CANCION      MUSICA DE **ERNESTO LECUONA**

*LEITO MA NON TROPPO:*

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

-rás? — Si lu-vie-ra a-las — a-las co-mo

tú — ¡Ay, con-to-gue-ri-a — por el cie-lo-a-zul

por gras-tos tan tris — te — que de-se-a-ra bu-ir

*TEMPO I.*

*C DEL AMOR TRISTE*

*rit. sostenuto* *(rubato)* *coll. ten ten* **MODERATO** *p*

Llé-va-me a, pam-pe-ro, llé-va-me a pam-pe-ro, muy le-ja de a — que! — lí-a-re-me lí-

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

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

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

hey — pa-ra pe-sar me-nos — si pro-ci-so es. — mi lí-a-ra-sum

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

- br- a — ¡Ay, me cor-la-ré! — pa-ra pe-sar me-nos — no-de de soo-ro-

C. DEL AMOR TRISTE II

*cresc*  
ir- *dim.* *rit...*  
Caso-dal ho me lle-vas muy lo-jos de a-qui lo ú-ni-co

*cresc* *f* *dim. poco rit* *p* *2 tpo.* *f*

*sf* *poco rit.* *p* *rit...* *rall...*  
vien-lo qe no pue-de ser es qe ya-quel bom-bre de-jo de que

*sf* *poco rit.* *dim.* *p* *rall...*

*a tpo.*  
-rer

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

*ff* *rit...* *3* *(len)*  
Lo, ú-ni-co vien-lo qe no pue-de

*ff* *rit...* *3* *(len)*

C. DEL AMOR : STE III

The image shows a handwritten musical score for a song, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a style typical of early 20th-century Latin American musical manuscripts.

**System 1:** The vocal line begins with the lyrics "ser Es q' yo a-quel hom-bro de-ja de que-rer". Above the staff, there are performance markings: "dim. rit.", "f", "rall.", and "(Cen)". The piano accompaniment includes markings like "divo.", "rall...", and "a tpo.". The system concludes with the instruction "(Poco menos)".

**System 2:** The vocal line has the lyrics "Aun q' pe-se". Above the staff, it is marked "TEMPO" and "p". The piano accompaniment includes markings "rit...", "mf", "p", and "p".

**System 3:** The vocal line has the lyrics "me-cio a-se-a-mor ó . na va-ya, ¿ cómo yo". Above the staff, there are markings "cresc.", "Vivacento", and "(rubato)". The piano accompaniment includes markings "poco rit...", "ff", and "ff (rubato)".

**System 4:** The vocal line has the lyrics "va-ya me po-drás lle-var". Above the staff, there are markings "rall.", "PESANTE...", and "V". The piano accompaniment includes markings "ff", "rall.", "a tpo.", and "PESANTE...".

At the bottom of the page, there are two labels: "C. DEL AMOR TRISTE IV:" on the left and "PESANTE." on the right.

# QUIERO SER HOMBRE

VERSOS DE  
JUANA DE IBARBOUROU

CANCION

MUSICA DE  
ERNESTO LECUONA

*ALLEGRETTO*

*Si yo fue-ra hom-bre.*

*poco rit. . . cresc.*  
— *ghe-laz-go de Lu-na de som-bres y si-lencio me-ha-bia de dar* — *como noche*

*poco rit. . . cresc.*  
*no-che* — *so-lo-am-bu-la-ri-a por los cam-pas que-tas y por fren-tal mar* —

*poco rit. . . dim. . .*

*dim.* *rall. poco* *a loco* *cresc.*  
— *Si yo fue-ra hom-bre* — *ghe-laz-go lo-co la-naz va-ga-bun-do que-ha-bia de*

COPYRIGHT 1910 by ERNESTO LECUONA - P. O. Box 2013, Havana, Cuba  
INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED MADE IN CUBA,

All rights reserved including public performance for profit. Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright.

ser A-mi-go de to-das las lan-gas ca-mi-nas que se vi-lean a ir

le-jos pa-ra no vol-ver

poco rit.

Si yo fue-ra hom-bre que-rra-to que



# SEÑOR JARDINERO

VERSOS DE  
JUANA DE IBARBOUROU

CANCION

MUSICA DE  
ERNESTO LECUONA

ALLEGRETTO  
SCHERZANDO

Se - ñor jar - di - ne - ro de - me - us - ted a mi

Un ca - pul - lo pã - li - do y o - tro car - me -

- se Lo pon - dren - ja al -

SR. JARDINERO I.

COPYRIGHT 1940 by ERNESTO LECUONA - P. O. Box 2022, Havana, Cuba  
INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED MADE IN CUBA.

All rights reserved including public performance for profit. Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright.

First system of musical notation. It features a vocal line with lyrics: *- me he-cha don-de mi ha-la-cha sus-de su me-ji-lla ro-sa-di-la y*. Below the vocal line is a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Second system of musical notation. The vocal line continues with lyrics: *blan-ca*. The piano accompaniment includes dynamic markings *cresc. . .* and *f*.

Third system of musical notation. This system shows the piano accompaniment with various articulations and slurs, including markings like *l.m.* and *rit.*.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment continues with dynamic markings *dim. . .* and *(poco rub.)*. The system concludes with the title *SR. JARDINERO II.*

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "al di-a si-guien-le ten-dras-lad a-". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Dos ro-si-las". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include *cresc.*

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "blan-cas y dos car-me-si". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include *dim.*

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Ab". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include *pp*, *dim.*, *(senza rit.)*, *pp*, and *ppp*. The system concludes with a double bar line.

# LA SEÑORA LUNA

VERSOS DE  
JUANA DE IBARBOUROU

CANCION

MUSICA DE  
ERNESTO LECUONA

*MODERATO (mosso)*

*p* *La se-ño-ra Lu-na — le pu-dí-a-na-rar-jo — un ves-ti-do,*

*p* *ver-de — y un ve-li-lla blan-co —* *f poco ritto* *La se-ño-ra Lu-na*

*rit...* *p* *se quie-re ca-sar* *rit...* *f* *con un pa-je-ci-co* *a tpo.*

*(Beñtada)* *Duermela, Malacha, e irás a*  
*de la ca-sa real* *(PIU MOSSO)*

*LA SRA. LUNA I*

COPYRIGHT 1940 by ERNESTO LECUONA - P. O. Box 2011 Havana, Cuba  
INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED MADE IN CUBA.

All rights reserved including public performance for profit. Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the composer or his representatives is prohibited.

*la boda, peinada de moño y en traje de cola.*

*cresc...*  
*f (VIVO)*

*f poco rit... (toco) TEMPO I rit...*  
*La Señora Luna se quiere casar*

*f*  
*a tpo.*  
*acc...*

*p rit... dim... ten p rit...*  
*con un pa-je-ci-lo de la ca-sa*

*p*  
*rit...*  
*dim...*  
*ten p*  
*rit...*

*real*

*a tpo.*  
*(senza rit)*

**LA SRA LUNA II**

# BALADA DE AMOR

VERSOS DE  
JUANA DE IBARBOUROU

CANCION

MUSICA DE  
ERNESTO LECUON.

*ALLEGRETTO* *f*  
A-quel ges-pe-re-ra ba sin sa-be-r su ca-ra pa-se-y a mí

*rit...* *ff allargando* *a tpo.*  
la-doy lle-vo-se mi al-ma la tro-va que en e-se mo-men-to can-

*cresc.* *cresc. poco rit.* *a tpo.*  
-ta-da se que-bra en mis la-bios y lar-ne-me pa-li-da

*rit.* *ff* *a tpo.*  
¿Al-guien me lo de-jo sin voz ni pa-la-bras *Recitativo:*  
Levan-ta los o-jos

*poco rit* *a tpo.*  
*rit.* *poco rit.* *a tpo.* *cresc.*

B. DE AMOR I

COPYRIGHT 1940 by ERNESTO LECUONA - P. O. Box 3013, Havana, Cuba  
INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED MADE IN CUBA.

All rights reserved including public performance for profit. Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright.

que pasa el que aguardas? } me pu-se a se-guir-lo co-mo u-na so-  
ten

*allarg. ff* *con* *rall...* *ten*

*cresc.* *fff* *rall...*

*allarg... ten*

-nám-bu-la — con las ma-nos tré-mu-las — y la ca-ra pá-li-da

*rit.* *ten* *rit.* *a tpo.*

*rit...* *ten* *rit...* *f a tpo...*

Mas él sin mi-rar-me se a-den-tro a su

*p* *a tpo. Piu mosso*

*p dim.* *p Piu mosso*

ca-sa sin sa-ber que ras-tros se lle-va-pan al-ma Me vol-vu-tas

*cresc.* *f cresc.* *ff* *allarg.* *ten*

*cresc.* *allarg.* *ten*

*B. DE AMOR II =*

Tris-te que lle-vástae al-ba le da-ri-a la vi-da yél no se-be

*rit....* *ben* *rit.* *f rit....*

na-da

*(Resoluto) TEMPO I*

*ff* *a tpo.* *ff con brillantez*

*a tpo.* *rit.*

A-quel quees-po-

*f rit.* *LN. 26* *La* *RR.* *(mesa forte)* *LE*

*a tpo.* *alm.*

B. DE AMOR III

*mf*  
 -ra-da sin sa-ber su ca-ra pa-soy a me la-quey lle-vo-se mi  
*mf*  
*cresc.* *cresc.*  
*allarg.* *lan.* *rall.* *ten.* *ten.* *rit.*  
 al-ma Al-guien me lo di-jo sin voz ni pa-la-bras le-va-la-las  
*rit.* *VIVACE*  
 o - jos - q' pa-sael ga-guar-das  
*rit.* *VIVACE*  
*ff* *fff.*  
 B. DE AMOR IV.

Apéndice E Samba classico, Heitor Villalobos.

12

**КЛАССИЧЕСКАЯ САМБА**

**SAMBA CLASSICO**

(Ода)

(Ode)

Слова Э. ВИЛАЛБА ФИЛЬИ

Versos de E. VILLALBA FILHO

Перевод Г. Шохмана

*Foro animato*

The musical score is presented in four systems. The first system is marked *Foro animato* and begins with a forte *f* dynamic. The second and third systems continue the rhythmic and melodic development. The fourth system concludes with two first endings, both marked *rall.* (rallentando), leading to a final cadence.

Moderato 15

- и. Как о - на чу - део - на,      как о - на пре - крас - на,  
*- sil. Tu - do é bom e jus - to,      tu - do é be - lo em - fim*

здесь пол - на си - л - нья      жи - зи бес - ко - неч - ность!  
*che - io dess - plen - dor      na gran - de - za in - fin - da.*

Пусть не зна - ет го - ря      э - тот край свя - щен - ный,  
*E' fe - liz quem vi - ve      nes - ta ter - ra san - ta*

где сме - ша - лись ра - сы,      где рав - ны все не - ры.  
*que não se - ge - ra - ça      nem pre - fe - re - ça.*

14

O, как ты пре-кра-сен, сам - бы на - пев, сколь - ко неж-во-отнвззу, как тво -  
*O! quam - ta de - le - ca que faz ren - sar na do - çu - ra de sua me - lo -*

- их! О, вос-кре-шай про - шло-го боль и го - речь дней, пол-ных стра-  
*- dial O! faz vi - ver um so - fri - men - to es - qui - si - to, me - lan -*

- да - нья и пе - ча - ли! Во мне не у - гас - нет пламя  
*- so - li - co e tris - tel Tam - bem temo sa - dor de a - le -*

жиз - ни и лю-бовь к тем, кто жи - вет на зем-ле и под не-бом Бра-зи - ли -  
*- gri - a de vi - ver na so - mi - nha dos se - res da ter - ra e do céu do Bra -*

*rall.*

Moderato 13

На - шей жиз - ни тре - пет и ду - ши стрем - ле - нья,  
 Nos - sa vi - da vi - ve, nos - sa al - ma vi - ve,

и люб - ви вол - не - нье в рат - ме на - шей сам - бы.  
 nos - so amor paí - ri - ta no san - ción do sam - ba.

В ней вос - по - ми - на - нья слов - но о - жи - ва - ют,  
 En san - da - de ju - ven - za dem - ta vi - daín - te - ita,

воз - рож - да - ет па - мять то, что не за - бы - то...  
 e'a lembran - ças - men - sa que ja - mais se es - que - ce...

16

*Poco animato*

*mf* *cresc. poco a poco*

O, так впе-ред же но-у-стан-но, мой на-  
 O, Мi-нiа ген-те! Мi-нiа тер-ра! Маи-ра-

род! От-чий край мой, будь же сча-ст-ли-ва, про-ще-тай, про-ще-  
 -is! Мi-нiа ра-тиа! Ра-га френ-те! А си-бир! А си-

рай!  
 -бир!

Сам-ба!  
 Sambar!

*rall.* *rall.*

Apéndice F Suray Surita, Theodoro Varcácel.





*Andante*  
- wam - pas ( si - o' - way (Mu - pa - i - qui)  
gucs con ma ma nos; [te que - ro]

*dolcissimo*

*crisp.*

*tranquillo*  
*dim.*

*pp*  
*Tempo I*  
*rit*

*rit*

Zon - que - tac si - cu - ti - chi - wan wai - llo - tay Su - ray su - ri - ta  
Y co - ra - zón res - pon - de ma - tis - te Su - ray sa - ri - ta

*mf*  
*Tempo I*  
*rit*

*rit*

My reason me hace volar

