

POEMAS DE AQUÍ Y DE ALLÁ: UN VIAJE MUSICAL POR LA LITERATURA HISPANA

RECITAL DE CANTO. “POEMAS DE AQUÍ Y DE ALLÁ: UN VIAJE MUSICAL POR
LA LITERATURA HISPANA”.

CREACIÓN ARTÍSTICA

RAÚL RUEDA JIMÉNEZ

Directora

DAYRA YURLEY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

MAGÍSTER EN MÚSICAS COLOMBIANAS

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2024

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por la vida y por regalarme el don de la música, pues no concibo una vida sin ella.
Gracias a ella soy y gracias a esto existo.

A Mamá, mi bello ángel, mi fan número uno. Mi primer y único amor.

A Papá, por su cariño, su apoyo y su ayuda. Te quiero.

A mi familia materna y paterna por estar siempre pendientes de cada paso que doy, por brindarme su apoyo en este camino lleno de altibajos, y por regalarme su cariño y sabios consejos.

A mis hermanas y hermano, Sandra Rueda, Adriana Rueda, Maricel Rueda y Fabián Rueda.

A mi mejor amigo Julián Amaya, con quien comparto lágrimas, risas y sueños, y me anima a dar lo mejor de mí. Gracias infinitas por llegar a mi vida. Le pido a Dios que nuestra amistad perdure más allá del tiempo y la distancia.

A mis queridas amigas, Laura Gómez, Yenny Rojas, Lizeth Rojas, Angelly Cortés, Natalia Chaparro y Andrea Hinestroza. Las quiero con todo mi corazón.

A mis primas y primos, en especial a Zeudy Peña, Camila Rueda, Natalia Rueda, Erika Rueda, Denyulay Bedoya, Diana Coneo, Shirley Martínez, Nathaly Nepta, Jennifer Gualtreros, Santiago Irreño, Farid Luque. Han sido un gran apoyo.

A mis maestros y profesores, en especial a Dayra González. Gracias por ser cómplice, por escuchar activamente y sobrepasar el rol de educadora para convertirse en una verdadera amiga y, en ocasiones, en madre.

A los amigos que hice en el camino, en especial a David Gualdrón, Lenin Ferreira, Cristyan Ramírez, Erick Castillo, Nicolle García, Isabel Camarón.

A los maestros César Narváez, Carlos Quintero, Gustavo Adolfo Renjifo y todos los colaboradores en este proyecto.

A la gente que estuvo, a la gente que está... y a mi porvenir.

DEDICATORIA

*En la danza de la aurora
bajó del firmamento,
una musa encantadora
para disfrutar terrenal existencia.*

*¡Oh, ángel hermoso!
¿Qué misterios te trajeron?
¿Sentir la brisa en tus mejillas?
¿Dejar tus huellas en la arena?*

*Pues de aquellos pasos fugaces
caminos imborrables trazaste
en aquellos que se apenan
que por tu abrumadora belleza
llamada fuiste de vuelta
con alegría, por supuesto,
ante su majestuosa presencia.*

*Al hogar de las estrellas y constelaciones
a “la casa mayor” donde tienes ventana al firmamento
allí con alegría y júbilo, tu llegada festejaron
pues ¿Cómo dejar tanto tiempo en la tierra
aquello tan hermoso y tan divino?*

*Tu misión cumplida estuvo
la mía apenas comienza
que tú, ¡Oh amada musa!
y mi fan número uno,
en mi corazón habites siempre.*

A mamá...

- Raúl Rueda Jiménez

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
1.1. Antecedentes	12
1.2. Pregunta de investigación	15
1.3. Objetivo general.....	16
1.3.1. Objetivos específicos	16
1.4. Justificación	16
2. MARCO TEÓRICO	19
2.1. La canción popular hispanoamericana.....	19
2.2. Poemas musicalizados	21
2.3. Géneros musicales del repertorio seleccionado	23
2.3.1. Pasillo.....	23
2.3.2. Danza andina.....	24
2.3.3. Nueva trova cubana.....	25
2.3.4. Vals Peruano	27
2.3.5. Balada	28
3. METODOLOGÍA.....	30
3.1 Etapas del proyecto	30
3.2. Método de Jan LaRue	31
3.3. Análisis interpretativo	33
3.3.1. Si no fuera por ti	33
3.2.2. De qué callada manera	35

3.2.3. Celia	37
3.2.4. Herido de amor	40
3.2.5. Te quiero	43
3.2.6. Idilio muerto.....	45
3.2.7. Final	47
3.3. Sistematización pedagógica	49
3.3.1. Decisiones interpretativas:	50
3.4. Cronograma:	52
CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	55
ANEXOS.....	59

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Célula rítmica del pasillo.....	23
Figura 2. Célula rítmica de la danza.....	24
Figura 3. Relación entre las dimensiones y la sintaxis del lenguaje musical.....	31

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo A: Análisis métrico “Si no fuera por ti”	61
Anexo B: Análisis métrico “De qué callada manera”	61
Anexo C: Análisis métrico “Celia”	62
Anexo D: Análisis métrico “Herido de amor”	63
Anexo E: Análisis métrico “Te quiero”	64
Anexo F: Análisis métrico “Idilio Muerto”	65
Anexo G: Análisis métrico “Final”	65
Anexo H: Poema original “Celia”	66
Anexo I: Tabla de Análisis del estilo musical. “Si no fuera por ti”	67
Anexo J: Tabla de Análisis del estilo musical. “De qué callada manera”	71
Anexo K: Tabla de Análisis del estilo musical. “Celia”	73
Anexo L: Tabla de Análisis del estilo musical. “Herido de amor”	75
Anexo M: Tabla de Análisis del estilo musical. “Te quiero”	77
Anexo N: Tabla de Análisis del estilo musical. “Idilio muerto”	78
Anexo O: Tabla de Análisis del estilo musical. “Final”	80
Anexo P: Manuscrito “Si no fuera por ti”	82
Anexo Q: “Si no fuera por ti”	85
Anexo R: Manuscrito “De qué callada manera”	90
Anexo S: “De qué callada manera”	91
Anexo T: “Celia”	95
Anexo U: “Herido de amor”	101
Anexo V: “Te quiero”	107
Anexo W: “Idilio muerto”	114
Anexo X: “Final”	116

RESUMEN

Título: Recital de canto. “Poemas de aquí y de allá: un viaje musical por la literatura hispana”¹

Autor: Raúl Rueda Jiménez²

Palabras clave: Literatura hispana, Poemas musicalizados, Canción Latinoamericana, Interpretación.

Descripción:

Este proyecto busca resaltar la labor de los poetas de literatura hispana y a su vez a los compositores que se inspiraron en sus versos para posteriormente musicalizarlos. Para el desarrollo de este proyecto se realizó una selección de repertorio, compuesto por siete obras, dichas piezas fueron elegidas priorizando que hubiesen sido inicialmente publicadas como poemas y luego musicalizadas. Además de este criterio, se consideraron aspectos técnicos y musicales que debían estar alineados con lo trabajado durante el proceso formativo.

Todos estos aspectos fueron sometidos a un análisis detallado, utilizando el método de Jean LaRue, el cual permitió comprender las obras en profundidad y tomar decisiones interpretativas fundamentadas. Asimismo, mediante la recopilación de información, se buscó conocer acerca de la vida y obra de los poetas y compositores, además de las historias detrás de los textos, para de esta manera realizar un aporte para otros intérpretes que deseen abordar este tipo de repertorio.

Finalmente, se podrá encontrar un ejemplo de la realización del análisis de Jean LaRue con los resultados obtenidos y las decisiones interpretativas para cada una de las obras seleccionadas.

¹ Trabajo de grado

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director: Dayra Yurley González Rodríguez, Magíster en músicas colombianas.

ABSTRACT

Title: Singing recital. “Poems from here and there: a musical journey through Hispanic literature.”³

Author: Raúl Rueda Jiménez⁴

Key words: Hispanic literature, Poems set to music, Latin American Song, interpretation.

Description:

This project seeks to highlight the work of the poets of Hispanic literature and in turn the composers who were inspired by their verses and later set them to music. For the development of this project, a selection of repertoire was made, composed of seven works, these pieces were chosen prioritizing that they had been initially published as poems and then set to music. In addition to this criterion, technical and musical aspects were considered, which had to be aligned with what had been worked on during the training process.

All these aspects were subjected to a detailed analysis, using Jean LaRue's method, which allowed us to understand the works in depth and make informed interpretative decisions. Likewise, through the collection of information, we sought to learn about the life and work of the poets and composers, as well as the stories behind the texts, in order to make a contribution to other performers who wish to approach this type of repertoire.

Finally, you will find an example of Jean LaRue's analysis with the results obtained and the interpretative decisions for each of the selected works.

³ Degree work

⁴ Faculty of Human Sciences. School of Arts. Director: Dayra Yurley González Rodríguez, Master in Colombian music.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la música y la poesía han compartido un vínculo sagrado. Es así, como esta relación ha existido desde el surgimiento de las primeras civilizaciones y ha evolucionado hasta nuestros días. Mientras que la poesía narra historias, expresa sentimientos y evoca recuerdos, la música, aunque tiene funciones similares, alcanza una mayor trascendencia al combinarse con un texto, así pues, esta relación potencia la conexión del oyente con sus emociones. De estas fusiones nace el poema musicalizado, que eventualmente se convierte en canción. Por su parte, el canto es el medio perfecto para contar estas historias, pues como decía el maestro Gustavo Gómez Ardila (1913-2006): “La voz es el único instrumento que tiene alma”, lo cual permite afirmar que la voz tiene la capacidad única de transmitir emociones y dar vida a las palabras.

En este contexto, “Poemas de aquí y de allá: Un viaje por la literatura hispana” busca destacar la unión de música-literatura y, al mismo tiempo, resaltar la labor de los compositores y poetas que han creado estas obras que a menudo caen en el olvido. Por esta razón, se planteó la realización de un recital de canto como mecanismo de socialización, en el cual, además de lo mencionado anteriormente, se pueda apreciar el proceso de formación profesional. Asimismo, este proyecto tuvo como respaldo la utilización del método de análisis de Jean LaRue, titulado “Análisis del estilo musical”, el cual propone observar atentamente cuatro elementos clave: sonido (S), armonía (A), melodía (Me) y ritmo (R), denominados colectivamente como SAMeR, a lo largo de tres dimensiones: grandes, medias y pequeñas. Además, se añade el crecimiento (C), que se encarga de combinar y mezclar estos elementos para un análisis completo. Este método de análisis puede ser utilizado por otros músicos para ayudar a la toma de decisiones interpretativas.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En este primer capítulo se presentan los elementos que constituyen la base para desarrollar este trabajo. En primer lugar, se encuentran los antecedentes, los cuales contextualizan al lector, brindándole información sobre tesis de pregrado, maestría y trabajos discográficos que aportan un punto de partida para el presente proyecto. Posteriormente, se expone la problemática del contexto con respecto a la falta de conocimiento de repertorios basados en poemas de escritores hispanos, lo cual conduce a la pregunta de investigación. En tercer lugar, se establece el objetivo general y los objetivos específicos, con los cuales se pretende dar respuesta a la pregunta de investigación. Finalmente, se presenta la justificación la cual expresa el valor que tiene el desarrollar este trabajo.

1.1. Antecedentes

Para el planteamiento de este proyecto se consultaron diferentes fuentes bibliográficas que estuvieran relacionadas con el tema de investigación de esta propuesta. A continuación, se mencionarán los trabajos académicos encontrados, así como también, artículos de investigación y proyectos discográficos que aportaron elementos a la presente investigación.

A nivel local, se presentan dos trabajos de grado de la Universidad Industrial de Santander. El primero de ellos, titulado “*La canción artística Latinoamericana*” (Amaya, 2021), define cuáles son los principales factores que impiden la difusión e interpretación de la canción artística latinoamericana en Bucaramanga y presenta una selección de repertorio vocal lírico en español. Su aporte para el presente proyecto consiste en las relaciones que muestra entre música y poesía y la difusión de repertorios elaborados a partir de poemas musicalizados.

Por esta misma línea, el trabajo de María Isabel Jiménez (2020), denominado “*La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX*”, expone la problemática de los compositores de la canción académica latinoamericana en cuanto a publicación, interpretación

y difusión. Este trabajo ayudó a entender el contexto creativo de la canción artística dentro de la academia y sus alcances para las músicas populares y tradicionales.

El artículo *"La música y la poesía, dos vecinas de rellano"* escrito por Rubén Cristóbal Hornillos (2019) aborda el acercamiento a la literatura clásica dentro del ámbito educativo, especialmente en niños y jóvenes, presentando diversas propuestas didácticas para difundir poemas musicalizados. Su contribución fundamental a este proyecto radica en la presentación de herramientas de difusión diseñadas para facilitar el acceso de niños y jóvenes a este tipo de repertorios.

El álbum musical titulado *"Canciones para los días de hoy"* de los colombianos Diver Higuera y Jorge Arbeláez (2018), nos expone un total de once (11) poemas de diferentes autores hispanos, los cuales fueron musicalizados con ritmos andinos colombianos para este disco. Este es un referente sonoro que muestra la unión entre la poesía y las músicas tradicionales.

El trabajo de maestría de María Teresa Santolamazza (2018) titulado *"Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: El caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat"*, presenta varias inquietudes sobre el cómo y el porqué las personas que no leen poesía frecuentemente presentan afinidad con canciones elaboradas a partir de textos poéticos y, cómo el compositor, arreglista e intérprete pueden transmitir la poesía al oyente a través de estos repertorios. Sus hallazgos de investigación sirven como punto de partida para el planteamiento de la presente propuesta.

Por su parte, el proyecto titulado *"Berio, Sequenza IXb para Saxofón Alto Análisis para la interpretación"* de Johnnathan Jair Díaz (2014), presenta dentro de su análisis de repertorio el uso del método de Jean LaRue, por medio del cual observa y evalúa aspectos técnicos e interpretativos de las obras, así como también, elementos físicos que conciernen al intérprete al tener en cuenta la partitura. Este proyecto aporta un ejemplo de aplicación del método de Jean LaRue el cual va a ser utilizado dentro de la presente propuesta.

Otro trabajo de gran relevancia es el titulado *"Música y poesía"* realizado por Luz Ángela Rodríguez Ribero (2014). Este estudio ofrece significativos aportes al presente proyecto, pues explora la importancia de la música en poemas y textos de la literatura colombiana, así como la necesidad de musicalizar poemas. Además de lo anterior, demuestra el valor de la fusión entre la música y la poesía.

La tesis doctoral titulada *"La canción Artística Latinoamericana: Identidad Nacional, performance practice y los mundos del arte"* de Patricia Caicedo (2013), realiza un exhaustivo análisis de este género musical, explorando su evolución histórica y su relevancia en Latinoamérica. Su aporte al presente proyecto radica en su contribución a la difusión de estos repertorios, así como también, en la demostración de la incorporación de poemas en el contexto de la música latinoamericana. Además, se abordan elementos fundamentales a tener en cuenta durante la interpretación del repertorio seleccionado para este proyecto.

La tesis de doctorado titulada *"Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino"*, escrita por Silvana Mansilla (2007), aborda la difusión que ha tenido la obra artística de Carlos Guastavino a lo largo de los años. Además, el estudio destaca la inclusión de la poesía en algunas de sus composiciones. Este trabajo aporta a la presente tesis el análisis del ciclo "Flores Argentinas", el cual representa un ejemplo de musicalización de poemas.

Otro referente que se tomó en cuenta fue el artículo de Fabiola Velasco (2007) titulado *"La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición"*, el cual analiza el origen del movimiento artístico y musical conocido como la Nueva Canción Latinoamericana, resaltando su importancia histórica y sociopolítica como expresión artística en América Latina. Así mismo, muestra la influencia que éste tuvo en la sociedad de la época y cómo la música y sus textos tuvieron gran relevancia en el pensamiento crítico de las personas. Este artículo

brinda una perspectiva contextual sobre los poemas y la música que se enmarcan en este movimiento social, filosófico y cultural, facilitando la comprensión de su trasfondo.

Finalmente, se consideró tener como referente el trabajo discográfico del cantautor español Johan Manuel Serrat (1972) titulado “*Miguel Hernández*”, en el cual se hace un homenaje musical al mencionado poeta. El cantautor seleccionó diez (10) poemas célebres del trabajo del poeta que da nombre al disco, los cuales musicalizó a ritmo de pop de la época. Este referente sonoro enriquece el proyecto al demostrar la integración de la poesía con diversos géneros musicales, proporcionando una muestra concreta de esta fusión artística.

1.2. Pregunta de investigación

En el ámbito musical y literario, existe una problemática persistente relacionada con la falta de difusión de la labor artística y creativa de compositores hispanos que han elaborado repertorios vocales a partir de la literatura en español. A pesar de la riqueza y la calidad de sus obras, estas creaciones han quedado en gran medida en la sombra, sin recibir el reconocimiento que merecen. Esta situación ha llevado a que la estrecha relación que se presenta entre la música y la poesía en el desarrollo de sus obras pase desapercibida para la mayoría de los intérpretes. Para abordar esta problemática y valorar adecuadamente la labor de estos compositores, surge la pregunta de investigación:

¿Cómo resaltar la labor artística y creativa de compositores hispanos que han elaborado repertorios vocales a partir de la literatura en español, mostrando la relación que se presenta entre música y poesía en el desarrollo de sus obras?

A través de este estudio, se busca comprender y difundir la trascendencia de esta relación para promover una apreciación más profunda y completa de la unión entre música y poesía hispana.

1.3. Objetivo general

Interpretar una selección de poemas musicalizados pertenecientes a la literatura hispana, con el fin de difundir este repertorio vocal en un recital solista que resalte la labor artística y creativa de los poetas y compositores hispanos.

1.3.1. Objetivos específicos

- Realizar la selección de un repertorio vocal que haya sido elaborado a partir de poemas musicalizados pertenecientes a la literatura hispana.
- Elaborar un análisis sobre la relación entre el texto y la música dentro del repertorio seleccionado.
- Analizar la música y el contexto de las obras seleccionadas, a través de la aplicación del método de Jean LaRue para construir la interpretación de las obras seleccionadas.
- Presentar un recital que destaque las obras seleccionadas, con el objetivo de difundir y promover el legado de los escritores y compositores hispanos.

1.4. Justificación

A lo largo de la historia, la música y la poesía han ido de la mano, así lo plantean Redondo y Pérez (2021) en su artículo “La música en la antigua Grecia”. Desde el primer milenio a. C. la música era entendida como un elemento de la poesía, e igualmente, para la época, ya tenía un desarrollo técnico considerable (Redondo & Pérez, 2021). Estos autores afirman que gracias a esta unión entre música y poesía se puede estudiar la relación entre la Hélade⁵ y Oriente, la cual brindó en su momento muchos frutos, por ejemplo, la adopción del alfabeto (Redondo & Pérez, 2021). Este mismo fenómeno se fue presentando en diferentes contextos con el paso de los años y la unión se convirtió en vínculo inseparable, de hecho, Pier Vettori en su comentario a la “Poética de Aristóteles”, señala que la Música había sido concebida al servicio de la poesía

⁵ **Hélade:** endónimo con el que se identifica la región de la antigua Grecia.

(Vicente, 2013). A finales del siglo XVIII, dicho vínculo fue de suma importancia y tuvo gran auge gracias a los poemas líricos y la relevancia que le daban los compositores alemanes del romanticismo al “yo lírico”, es decir, cantar en primera persona, sin personajes, pues lo importante era la expresión personal (Tunbridge, 2016).

La relación mencionada ha sido de gran importancia en los movimientos ideológicos posteriores, y un destacado ejemplo de esto es la Nueva Canción Latinoamericana. En la década de 1960, esta corriente musical se convirtió en un medio político y artístico con dos vertientes distintas en su creación. Por un lado, se presentaba una propuesta cultural que buscaba animar al pueblo a tener una posición crítica y revolucionaria, en especial, hacia el imperialismo estadounidense (Velasco, 2007). Por otro lado, se apreciaba una corriente que se basaba en las influencias culturales nacionales y locales, las cuales enriquecieron y personalizaron la creación musical de los cantautores latinoamericanos suscritos a este movimiento cultural (Velasco, 2007).

Además, en su artículo "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición", Fabiola Velasco (2007) resalta la importancia de varios aspectos a la hora de definir la Nueva Canción. Se buscaba que esta corriente fuera un “espacio para la innovación, para la poesía, para lo sublime y para el amor, sin dejar a un lado el compromiso político implícito en este nuevo género” (Velasco, 2007, p.149). De esta manera, se encuentra que gran parte de la música compuesta y cantada en aquel entonces se basaba en textos poéticos que transmitían mensajes al pueblo, lo cual se conoció como la canción protesta.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario dar mayor visibilidad a este tipo canciones que expresan de manera ferviente sentimientos tan bellos como el amor o tan profundos como el sinsabor de la decepción o de las realidades sociales, motivando de esta manera a los intérpretes jóvenes para que opten por escuchar música con contenido literario en lugar de solo consumir lo que la industria musical les ofrece. En relación con esto último, conviene observar el

fenómeno “Despacito” (2017) de Luis Fonsi, que según un informe de los 40 principales titulado “Las 15 canciones más escuchadas de la historia, según el ranking de YouTube”, tuvo más de siete mil millones de visualizaciones en YouTube y ocupó el segundo puesto de videos más reproducidos en esta plataforma (Martínez, 2021). Así mismo, en la industria comercial actual se han entregado máximas distinciones a algunos artistas que “escriben” e interpretan canciones con letras que degradan la integridad de la mujer, como es el caso de Maluma, a quien decidieron reconocer como “ícono de la nueva generación de los jóvenes” (Pareja, 2017), quedando invisible la producción musical de compositores e intérpretes, que al estar en espacios de circulación independientes, no logran mayor difusión de sus obras.

Por medio de la presente propuesta, se quiere resaltar la importancia de esta relación, en donde a través de un recital en formato instrumental vocal se pueda poner en valor la producción literaria de algunos escritores de lengua hispana, unos con más reconocimiento que otros, pero que debido al fenómeno de la modernidad líquida han caído en el olvido entre las generaciones jóvenes (Rocca, 2008). También, se pretende resaltar la labor creativa de aquellos músicos, que teniendo en cuenta aquel vínculo entre música y poesía de antaño, quisieron convertir aquellos textos poéticos en canciones tradicionales y populares con el fin de hacerlas más coherentes con nuestra cotidianidad.

2. MARCO TEÓRICO

En este apartado, se presentan las definiciones de las diferentes terminologías que son importantes para entender el objeto de estudio, como lo son “la canción popular hispanoamericana” y “el poema musicalizado”. Además de esto, se proporciona una explicación y definición de los géneros musicales que se abordaron en el presente trabajo de grado. Esta investigación de términos y géneros busca aportar una comprensión integral del texto, y así entender el ¿por qué? y el ¿para qué? del repertorio seleccionado.

2.1. La canción popular hispanoamericana

“La canción representa más que un encuentro fortuito entre poesía y música”.
(Ureña, 2008)

El Diccionario Enciclopédico de la Música define la canción como una forma artística que se encuentra estrechamente vinculada con la danza y la recitación, la cual se puede realizar tanto individualmente como en conjunto vocal, y se presenta en diversos formatos (Latham, 2008).

Agregando a lo anterior, Ureña (2008) menciona que desde las sociedades premodernas se puede observar la combinación de la danza y la música con el arte de la palabra, las cuales eran utilizadas dentro de los rituales de estas comunidades. Así pues, la canción, como expresión artística, se comenzaba a manifestar como una herramienta poderosa para la comunicación, la conexión social y la trascendencia espiritual. Adicionalmente, Ureña (2008) dice que la canción nace con el ser humano y añade que buscar su origen sería adentrarse en la necesidad humana de enfrentar cosas como la soledad, el deseo de comunicarse o el querer expresar aquello que se siente.

Cabe destacar, que la canción ha ocupado un lugar importante en el ámbito de la investigación académica. Su naturaleza popular ha sido objeto de estudio desde diferentes

perspectivas, como las folclóricas, antropológicas y sociológicas (Ureña, 2008). Los enfoques de investigación antes mencionados han permitido un análisis enriquecedor de la canción, revelando así relaciones importantes entre los significados culturales y sociales que se le atribuyen, los cuales muestran la compleja naturaleza de la canción y cómo ésta trasciende para convertirse en un fenómeno que refleja y moldea aspectos fundamentales de la sociedad humana.

Por su parte, la canción popular hispanoamericana, como movimiento artístico, encuentra sus raíces en un largo viaje histórico que abarca siglos de transformaciones y mestizaje. Desde los albores de la civilización americana, la poesía y la música precolombina sentaron las bases de esta expresión musical (Ureña, 2008). De esta manera, la llegada de la música europea y africana, así como su unión con las tradiciones nativas, resultó en la formación de una variedad de manifestaciones sonoras a lo largo del territorio hispanoamericano (Ureña, 2008).

De acuerdo con García Canclini (1990), las expresiones musicales reflejan la convergencia de diversas tradiciones y su constante transformación en respuesta a las cambiantes dinámicas sociales. Cabe resaltar que la canción popular hispanoamericana no es solo una manifestación artística, sino también una herramienta de comunicación política y social que evidencia las aspiraciones y luchas de las comunidades en donde se genera; esto último se muestra en el gran movimiento que surgió con relación a la canción protesta en América del sur (Díaz-Inostroza, 2016). De esta manera, la canción popular hispanoamericana plasma la identidad y la diversidad cultural de esta zona del mundo, capturando la esencia de las historias compartidas a lo largo del tiempo y la constante transformación de las sociedades latinoamericanas.

2.2. Poemas musicalizados

*“La poesía es un arma cargada de futuro”
Gabriel Celaya (1955)*

En la sociedad griega, la música desempeñaba un importante papel, destacando el *Musiké* como una entidad que abarcaba un conjunto de actividades (Santolamazza, 2016). Este

concepto incluía la gimnasia, la danza, la poesía, el teatro, así como la música y el canto, trascendiendo el mero acto musical en sí mismo (Santolamazza, 2016).

Según Francisco Rodríguez Adrados⁶ (1976), la literatura griega arcaica y la del siglo V son el inicio de la literatura grecolatina. En estos estudios, el investigador destaca la dificultad de traducir en griego los términos “música y literatura” ya que no existía un término específico para ninguno de ellos. Lo más común era referirse a estos como “el arte de las musas”, pues comúnmente el término “musa” aludía a las mujeres que formaban parte de los coros y las danzas, siendo ellas fuente de inspiración para las creaciones literarias y musicales.

La fusión de la música y la poesía no es algo reciente; de hecho, existen registros de la Grecia Antigua, en donde epopeyas como “La Iliada” y “La Odisea”, eran declamadas o cantadas, acompañadas de música o interludios instrumentales (Esquivel, 2022). Santolamazza (2018, p. 5) refuerza esta idea al afirmar que: “Los poemas de Homero no se leían, se cantaban”.

Otro ejemplo significativo de esta unión se remonta a la Edad Media, mayormente representado por los músicos-poetas, mejor conocidos como *troubadours* o *trouvères*, considerados precursores de los poemas musicalizados (Esquivel, 2022). Posteriormente, en el renacimiento surgieron los madrigalistas, quienes se basaron en la poesía de grandes escritores italianos del Renacimiento y utilizaron la técnica de la “pintura musical de la palabra” (Esquivel, 2022).

De igual forma, el *Art Song* o canción artística es también un gran exponente de la musicalización de poesía. Esta fue una de las formas musicales más representativas del Romanticismo y donde destacan compositores como Schumann, Schubert y Brahms, quienes musicalizaron poemas en su propio idioma, utilizando textos de autores como Wolfgang von Goethe y Heinrich Heine (Esquivel, 2022). Dentro de este contexto, el *Lied* en particular tiene gran relevancia, pues en esta forma musical se consideraba que el texto era más importante que

⁶ Filólogo. Helenista. Miembro de la Real Academia Española. Investigador de los orígenes de la lírica en Grecia.

la música, así pues, se ponía en primer lugar al poeta, en segundo lugar al cantante y en el último lugar al compositor (Tunbridge, 2016). Estas canciones estaban escritas generalmente para piano y voz, en ocasiones para voz y guitarra, y la mayoría seguía una estructura estrófica, donde cada estrofa del poema tenía su música correspondiente (Tunbridge, 2016).

En nuestros días, encontramos que cantautores como Joan Manuel Serrat han convertido el poema en canción, musicalizando dichos escritos en diferentes géneros musicales, que abarcan desde los ritmos tradicionales latinoamericanos hasta la balada o el rock (Esquivel, 2022). Algunos de los autores que le sirvieron de inspiración a Serrat son: Antonio Machado, Miguel Hernández y Paco Ibáñez (Esquivel, 2022). Otro ejemplo de musicalización de poemas lo encontramos con el escritor Nicolás Guillén, que sirvió de inspiración para compositores como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Pablo Milanés, entre otros (Esquivel, 2022).

Los poemas musicalizados a lo largo de la historia han transitado por diversos contextos. En sus letras podemos encontrar historias y una amplia gama de emociones, del amor al cólera, de la alegría a la tristeza; sin embargo, también han sido el vehículo de expresión de una sociedad marcada por el dolor, el hambre y la desigualdad, han sido un grito de revolución y una voz que incita al cambio. Los poemas musicalizados han evolucionado desde sus orígenes para darle más expresividad a lo que solo las palabras no pueden decir, buscando en la música un apoyo para darle más relevancia a lo que a simple vista parece irrelevante.

2.3. Géneros musicales del repertorio seleccionado

2.3.1. Pasillo

“Es importante resaltar que la alianza entre nuestros poetas y compositores ha dado al pasillo una alta calidad expresiva que se manifiesta de muchas formas en estos sentidos y conmovedores cantos del alma”.
Manuel Cortés (1996).

El pasillo es un género musical hispanoamericano originario del territorio conocido alguna vez como “La Gran Colombia” (Casas, 2010). Su difusión a lo largo y ancho de lo que hoy es

Panamá, Ecuador, Venezuela y Colombia contribuyó a que este género musical desarrollara características distintivas según el lugar donde se interpretaba (Casas, 2010).

María Casas (2010) considera que, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, el pasillo fue el fundamento estilístico de la música "nacional" colombiana. Esta afirmación destaca la influencia duradera y significativa que el pasillo tuvo en la identidad musical de este país. Por su parte, Martha Rodríguez (2016) afirma que el pasillo es un género de origen europeo, el cual no se mezcló con ninguno de los otros géneros de la región, de esta manera, puede llegar a considerarse como una reinterpretación del vals europeo.

De igual manera, José Ruiz (2008) concuerda con la autora mencionada en que el pasillo tiene gran influencia del vals del siglo XIX, más precisamente el *waltz* austriaco. Ruiz (2008) añade que la sociedad burguesa de la época adoptó este “ritmo” en búsqueda de una danza que tuviera concordancia con su estilo de vida. Cabe mencionar que algunos aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco, o la guabina, eran considerados como música de carácter “plebeyo” y, por ende, no eran “dignas” de ser bailados ni escuchados en los grandes salones debido a las restricciones impuestas por la idiosincrasia de esta clase social (Ruiz, 2008).

El pasillo surge como una pieza instrumental con estructura ternaria (ABC), siendo frecuente que en la tercera sección (C) se presente una modulación a una tonalidad cercana. En cuanto a las repeticiones, es posible combinar de distintas maneras las tres secciones, siendo la más común AABBCABC (Casas, 2010). El formato en el que se interpreta este género está conformado por guitarra, tiple y bandola, y en algunas regiones se utiliza el requinto en lugar de la bandola andina; este formato se conoce con el nombre de trío típico colombiano.

María Casas (2010 y 2014), señala que el pasillo se cifra en compás ternario de 3/4, con acentos en el primer y tercer tiempo. Un ejemplo de esto se puede encontrar en el libro titulado “Guitarra Colombiana. Explorando la música colombiana a través de la guitarra”, donde su

autor Andrés Villamil (2013), muestra cómo se acompaña el pasillo colombiano en dicho instrumento.

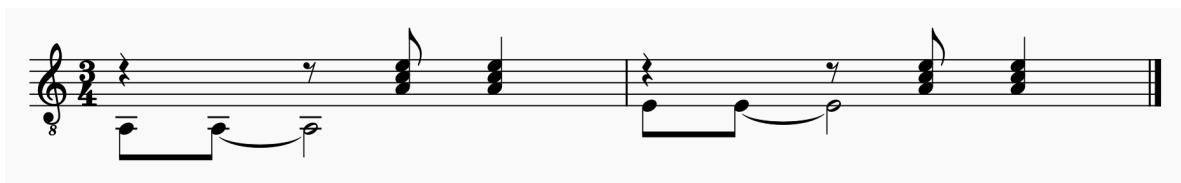


Figura 1. Célula rítmica del pasillo (Villamil, 2013)

2.3.2. Danza andina

La danza andina es una variación de la contradanza de origen español, nació en el siglo XIX, casi simultáneamente con el pasillo, sin embargo, no alcanzó la misma popularidad de su contraparte debido a su estilo de baile lento y repetitivo, así lo señala Aragón (2018) en el Diccionario Folclórico Colombiano.

Por su parte, Andrés Villamil (2013) señala que la danza andina está estrechamente vinculada con la habanera y el danzón cubano, y que su desarrollo tuvo lugar principalmente en el interior del país (Colombia), siendo interpretada principalmente de forma instrumental.

Este género musical estuvo presente en la literatura musical de finales del siglo XIX, destacándose especialmente entre compositores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX (Casas, 2014). La obra de compositores como Luis Antonio Calvo, Alejandro Wills, Luis Dueñas Perilla, entre otros, contribuyó a su difusión y a su creciente popularidad en diversas clases sociales (Casas, 2014).

En su artículo sobre "La obra musical de Luis Antonio Calvo", Sergio Ospina (2013) cita a Egberto Bermúdez, el cual afirma que, en las primeras décadas del siglo XX, las canciones consistían principalmente en danzas y bambucos, alternándose con pasillos instrumentales que constituían la parte más importante del repertorio de la época (Bermúdez, 2000).

Tanto la escritura como la ejecución de la danza se distinguen por su expresión lírica, ya que no hace uso de figuras musicales complejas (Casas, 2014). Esta forma musical se organiza en secciones y se destaca por su ritmo lento característico, además, hace uso de la síncopa para resaltar la melodía (Casas, 2014). María Casas (2014) agrega que particularmente en las danzas de Luis Antonio Calvo se hace recurrente e importante el uso de la repetición para el desarrollo musical de sus obras.



Figura 2. Célula rítmica de la danza (Villamil, 2013)

2.3.3. Nueva trova cubana

Para hablar de la nueva trova cubana hay que hacer referencia a sus antecedentes. El primero y quizá el más importante, es una expresión musical conocida con el nombre de “trova tradicional”, este género apareció hacia finales del siglo XIX y fue creado por trovadores de antaño, que hicieron uso de la guitarra y la poesía (López, 1998). Estos músicos, o mejor llamados “trovadores”, como José Pepe Sánchez, Manuel Corona, entre otros, fueron quienes sentaron las bases de lo que es ser “trovador”, que como lo expresa López (1998, p. 51), es “[...] un modo de hacer y, más que todo, una actitud ante la creación y ante la vida [...]”.

Otro referente importante es el surgimiento de un movimiento musical conocido como el “Feeling” (Filin). Este aparece entre los años 1940 y 1950, se dice que fue creado e impulsado por trovadores como José A. Mendez, César Portilla de la Luz, entre otros (López, 1998). Según Miñana y Posada (1985), este movimiento estilístico se desarrolla a través de modificaciones graduales en las armonías, los giros melódicos, el estilo interpretativo y otros aspectos. Estas modificaciones están ligadas al contexto de conmoción política y socioeconómica en el cual se encontraba la República de Cuba en ese momento (Miñana y Posada, 1985). Este fue el punto

de referencia que tomaron los jóvenes de la época para dar sus primeros pasos en el mundo de la canción (López, 1985).

La victoria de la Revolución en 1959 y la llegada de la década de 1960, marcaron un período de cambio en el que el gobierno se comprometió en asegurar que la cultura llegara a todos los ciudadanos de la República de Cuba (López, 1998). Como resultado, surgieron instituciones como la Casa de las Américas, el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), entre otras, las cuales marcaron un antes y un después en la historia del país, pues era la primera vez en que se proporcionaba un acceso generalizado a la cultura para el pueblo y se invertía en infraestructura para su desarrollo (López, 1998).

Teniendo en cuenta lo anterior, gracias a la inspiración y colaboración de un grupo de artistas que compartían ideologías comunes y experiencias históricas vividas antes y durante la revolución, surgió un fenómeno musical revolucionario conocido como “Nueva trova cubana” (Miñana & Posada, 1985). Lo que comenzó como una iniciativa de un pequeño colectivo pronto se expandió masivamente, especialmente debido a su desarrollo en un entorno socialista (Miñana & Posada, 1985). Este movimiento fusionó la música con la protesta, generando un espacio donde las canciones se convirtieron en medios de transformación social y política, dejando una huella indeleble en la cultura cubana moderna (Miñana y Posada, 1985). Su consolidación y expansión se vieron potenciadas por el propio fortalecimiento de la revolución que le dio origen, demostrando así una interdependencia dinámica entre la música y el contexto político y social de Cuba (Miñana & Posada, 1985).

2.3.4. Vals Peruano

El vals peruano, también llamado “vals criollo” o “valsecito” es un género de música popular (Yep, 1993). Se considera que hace parte tanto de la música criolla como de la afroperuana (González-Lara, 2008). Se cree que surgió a mediados del siglo XIX o principios del siglo XX en Lima, Perú (Celis, 2013).

Virginia Yep (1993) menciona que a principios del siglo XIX se bailaban ritmos como el vals europeo, la jota, la cuadrilla, el java parisino, el vals Boston, la mazurca, la polka entre otros bailes de salón. Estos se podían encontrar en fiestas particulares o festividades masivas como la tradicional fiesta de Amancaes, Las Jaranas, entre otros eventos (Celis, 2013). La gran mayoría de estas danzas, se caracterizaban por tener pasos y coreografías específicas que no incluían la danza en pareja, debido a esto, el vals europeo, concretamente el vienés, toma fuerza, haciéndose popular en los salones de baile aristocráticos y paulatinamente, en todas las capas de la sociedad peruana de la época (Celis, 2013). Gracias a esto, en los barrios limeños surgieron los primeros cantantes y conjuntos “criollos”, un ejemplo de esto es el dúo que fue conformado por Eduardo Montes y César Augusto Manrique, el cual fue muy popular en el distrito antiguamente conocido como “Abajoelpuente” y fueron los primeros músicos en participar en un medio radiofónico (Yep, 1993).

Este género musical no solo surgió a partir de la combinación de rasgos rítmicos y melódicos de las danzas mencionadas, sino también de la influencia de los “jaleos” o “guapeos” de la jota, que fueron integrados al vals vienés, incorporando a su vez características propias de tres formas de danza: la jota, la mazurca y el vals vienés (Celis, 2013). Según Celis (2013) era frecuente encontrar vals peruano en los salones de baile aristocráticos al igual que en los barrios populares limeños, donde se bailaban diversos ritmos provenientes de la colonia, como la jota española y la mazurca polaca.

Los valeses más antiguos se definen como “valeses de la Guardia Vieja”, de hecho, al inicio se cantaba como solista o en dúo, acompañado por guitarras, luego se le agregó el cajón y las cucharas (González-Lara, 2008). Esta música se volvió parte fundamental de las reuniones o jaranas, fiestas celebradas en casa, solares y callejones, lugares donde se desarrolló la música criolla (González-Lara, 2008).

Por su parte Celis (2013) menciona que durante la segunda mitad del siglo XIX este género se interpretaba principalmente en el piano, en ocasiones se hacía uso de un conjunto de instrumentos de cuerda pulsada que incluían el laúd, la bandurria y la mandolina.

En 1910, una amplia gama de compositores, entre ellos Felipe Pinglo, fueron responsables de la difusión de esta música (Celis, 2013). Las letras de estas canciones podían estar dedicadas tanto al amor como al desamor, o podían relatar temas relevantes de la historia de Lima de la época, como la llegada de la luz eléctrica, el tranvía, los automóviles, entre otros hitos (Celis, 2013).

2.3.5. Balada

El término “balada” tiene su origen en la canción-danza medieval, el cual fue perdiendo su sentido original hacia finales de la Edad Media (Latham, 2008). En el siglo XIV, la balada hace referencia a una canción estrófica con texto narrativo que era interpretada por voz (Latham, 2008).

Según Latham (2008) las baladas tuvieron una presencia muy notable en Europa, especialmente en lugares como las Islas Británicas, España, Europa del Este entre otros. Estas “canciones” eran producto de la tradición oral y, a partir del siglo XVI, comenzaron a ser publicadas en pliego sueltos, los cuales, por lo general no traían las melodías escritas, sino que estas se transmitían oralmente (Latham, 2008). En algunas ocasiones los textos eran novedades, es decir, la balada se solía utilizar para comunicar noticias y rumores (Latham, 2008).

La balada “sentimental” inglesa desempeñó un papel importante en la ópera inglesa durante aproximadamente un siglo (Latham, 2008). Su éxito comercial, obtenido a mediados del siglo XIX y principios del XX hizo que los “conciertos de balada” se volvieran comunes (Latham, 2008). Es a partir de esta evolución que se cree surge la balada *pop* o balada rock de la posguerra, las cuales se caracterizan por su texto narrativo y ritmo lento (Latham, 2008).

Por su parte, Óscar Londoño (2019) menciona que la balada es un género musical con estrechas relaciones con diversos estilos, entre los cuales destaca el bolero, género originario de Cuba. Durante gran parte de la primera mitad del siglo XX el bolero dominó la escena musical como expresión romántica, ganando especial popularidad en México y expandiéndose por Latinoamérica y el Caribe (Londoño, 2019). Sin embargo, durante la década de los 60, la balada comenzó a ganar más popularidad que el bolero, convirtiéndose en el principal género de la canción romántica (Londoño, 2019).

3. METODOLOGÍA

En este capítulo se exploran aspectos concernientes a la metodología utilizada para llevar a cabo el procedimiento de recopilación y análisis de la información, esto con el propósito de proporcionar una respuesta a la pregunta de investigación planteada.

Para realizar el presente proyecto de creación artística se utilizó una metodología cualitativa, empleando diversas herramientas de investigación. Estas incluyeron la recopilación y análisis de documentación, la realización de entrevistas semiestructuradas, así como también, la observación a través de la experimentación con los repertorios seleccionados. Finalmente, se buscó establecer una identidad vocal a través de la aplicación del método propuesto por Jean LaRue, centrándose en la construcción de la interpretación de poemas musicalizados.

3.1 Etapas del proyecto

La investigación se llevó a cabo en diferentes etapas, las cuales no necesariamente siguieron un orden lineal. Algunas etapas se abordaron de forma transversal, mientras que otras se desarrollaron de manera paralela. La distribución de las etapas de la investigación se realizó de la siguiente manera:

"Poemas de aquí y de allá: Un viaje musical por la literatura hispana" avanzó por diferentes etapas, comenzando con la recopilación y análisis de documentos textuales y musicales que respaldan la investigación. Esta fase inicial sentó las bases conceptuales del proyecto, identificando obras relevantes y estableciendo un marco teórico. Luego, se procedió al acopio de información mediante investigación en documentos adquiridos en internet y realizando algunas entrevistas a compositores como Marta Gómez y Gustavo Adolfo Renjifo, quienes aportaron perspectivas valiosas sobre el uso de músicas andinas colombianas y otros géneros en la musicalización de poemas.

La siguiente etapa fue elegir las obras y los compositores a estudiar en profundidad. Se priorizaron aquellas piezas que demostraban una relación intrínseca entre la música y la poesía,

destacando la integración de la armonía y la melodía, así como la coherencia temática entre la letra y la composición musical. Nombres como Gustavo Adolfo Renjifo, Pablo Milanés, León Cardona, Marta Gómez, Joan Manuel Serrat, Alberto Favero y Noel Nicola surgieron como figuras destacadas en este contexto.

El análisis exhaustivo del contexto histórico, cultural y social en el que surgieron estas obras fue el siguiente paso, permitiendo comprender las motivaciones detrás de la musicalización de los poemas y su impacto en la sociedad. Este análisis contextual ayudó a situar las obras en su momento histórico y a examinar su recepción y legado a lo largo del tiempo, arrojando luz sobre la evolución de la relación entre la música y la poesía en el ámbito hispano.

Finalmente, el proyecto culminó con la fase de montaje e interpretación, donde se dio vida al repertorio seleccionado, integrando los elementos adquiridos en las etapas previas y siguiendo el método propuesto por Jean LaRue.

3.2. Método de Jan LaRue

El análisis de Jean LaRue propone identificar los aspectos importantes de una pieza musical, considerando no sólo la época o periodo histórico, sino también la acción del intérprete al ejecutar la obra. Además, sugiere que este análisis se realice en tres dimensiones, iniciando desde la obra en su totalidad e ir descendiendo hasta finalmente llegar a la frase. Estas tres dimensiones son: 1) Grandes: “que corresponden a un sentido de totalidad musical”; 2) Medias: “que se centran en el carácter individual de las partes de una pieza”; 3) Pequeñas: “que se enfocan en el movimiento” (LaRue, 1993, pág. 5-7).

Pequeñas dimensiones	Motivo
	Semifrase
	Frase
Dimensiones medias	Período
	Párrafo
	Sección
	Parte
Grandes dimensiones	Movimiento
	Obra
	Grupo de obras

Figura 3. Relación entre las dimensiones y la sintaxis del lenguaje musical (LaRue, 1993.

Pág. 5)

Así pues, el análisis del estilo musical invita a observar aspectos clave del lenguaje musical desde múltiples perspectivas, considerando el entorno histórico de la obra como el primer paso para comprenderla (LaRue, 1993). Además, no se limita a explorar el pensamiento musical y las motivaciones del compositor, sino también, busca que el intérprete o analista comprenda el impacto de la obra al momento de su ejecución y puesta en escena, así como otros factores que influyeron en su creación (LaRue, 1993). La investigación del entorno enriquece la experiencia del intérprete con la obra al proporcionar datos que permiten evaluar los elementos interrelacionados en el análisis musical de manera integral (LaRue, 1993).

Por otra parte, LaRue sugiere analizar la sonoridad de la obra, considerando diversos criterios. En primer lugar, propone dividir el análisis en tres dimensiones (grandes, medias y pequeñas), donde se deben considerar cuatro elementos: sonido, armonía, melodía y ritmo. A estos se le suma un quinto elemento, "el crecimiento", el cual, según LaRue, "es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, además, el que combina y mezcla" (Jean LaRue, 1993, pág. 2). LaRue agrupa estos elementos bajo la sigla SAMeR, complementando el análisis con el factor de crecimiento, resultando en SAMeRC.

3.3. Análisis interpretativo

3.3.1. Si no fuera por ti

- **Compositor: Leonel “León” Cardona García**

Leonel Cardona García, mejor conocido como "León" Cardona, fue un importante compositor e intérprete de música andina colombiana. Nació en 1927 en Yolombó, Antioquia. Desde su juventud, exploró diversos instrumentos en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, bajo la tutela de destacados maestros (Ministerio de Cultura, 2009). Su carrera despegó cuando se unió al grupo de José Pérez Pérez en Medellín, donde expandió sus habilidades con la guitarra eléctrica y los arreglos musicales (Torres & Torres, 2016).

Su traslado a Bogotá en 1950 marcó un hito en su carrera, sumergiéndose en diversos géneros internacionales con el Grill Europa (Torres & Torres, 2016). Esta experiencia mejoró su destreza en lectura musical y avivó su interés por géneros musicales extranjeros (Torres & Torres, 2016). Se desempeñó como arreglista y director en diversos medios de comunicación, incluso colaboró con Jaime Llano González en programas radiales (Torres & Torres, 2016).

Sin embargo, fue más conocido cuando decidió enfocarse en la composición. Tras años dedicados al jazz y las músicas extranjeras, sobre todo en las músicas del Brasil, optó por enriquecer la armonía de la música andina colombiana, preservando su esencia melódica y rítmica (Iberpres Tv Tolima, 2016). Su objetivo era elevar la sofisticación armónica de estas piezas, creando nuevas composiciones y versiones actualizadas de obras tradicionales (Iberpres Tv Tolima, 2016). Finalmente, el Maestro Cardona falleció el 3 de diciembre de 2023.

- **Poeta: Óscar Hernández Monsalve**

Óscar Hernández Monsalve (1925-2017), fue un reconocido periodista, poeta, narrador y ensayista colombiano. A lo largo de su vida, incursionó en el periodismo y la radio, además,

fue letrista de canciones y actor de cine (Echeverría, 1998). En su juventud se desempeñó como futbolista y boxeador (Radio Nacional de Colombia, 2022).

A pesar de sus diversas profesiones, Hernández se destacó especialmente como poeta y narrador, ganando reconocimiento tanto nacional como internacional (Echeverría, 1998). Formó parte del influyente grupo de intelectuales conocido como "Bella Villa", junto a figuras destacadas como León de Greiff, Fernando González, entre otros (Echeverría, 1998). La tragedia del siniestro aéreo que cobró la vida de Carlos Gardel impactó profundamente en Hernández y en sus amigos escritores, quienes comenzaron a ser conocidos como "Los viudos de Gardel" (Post-Office Cowboys, 2017). Falleció en Medellín el 4 de septiembre de 2017, a la edad de 91 años.

- **Poema**

*Si no fuera por ti,
¿Dónde estaría?
Si no fuera por ti,
¿A quién diría?
Que la mañana estuvo gris,
de un gris melancolía,
pero que de ese modo soy
feliz,
¿A quién diría?*

*Si no fuera por tí que me
oyes todo el día,
para decirte todo y nada,
¿A quién diría?
que estoy tan solo
como una sola campanada.*

*A quién podría yo
desarreglar la alcoba,*

*desordenar el sueño y el
cabello,
a quién si no
a la gente que uno ama.*

*Si no fuera por ti, mi vida
estaría rota,
como una antigua cuerda
de guitarra.
El solo verte allí, conjura
mi derrota
y tu risa me amarra.*

*Si no fuera por ti
a quién diría
que sigues habitando en mí,
como la luz habita el día.*

- **Crecimiento**⁷

El análisis de “Si no fuera por ti” muestra la experimentación de Cardona con las armonías características del pasillo y el jazz, esto se demuestra en el uso de encadenamientos de dominantes secundarias y acordes con tensión. Estos últimos, hacen alusión a un sentimiento constante de anhelo, en este caso, por dar gracias. Además, el ascenso y descenso de las melodías reflejan la lucha interna del ser humano por liberar sentimientos que lo atan a algo o a alguien.

La modulación momentánea muestra una dualidad de emociones, así pues, el poeta sugiere en los versos iniciales gratitud hacia una persona presente, pero a partir del compás 36, metafóricamente, Hernández Monsalve habla de soledad. Sin embargo, en el compás 40, vuelve a insinuar la presencia de esta persona, para finalmente, en el compás 68, enfatizar que esta persona está presente, aunque no de manera tangible.

Cardona realizó un trabajo rítmico que se ajusta a la prosodia del texto, facilitando el énfasis en las palabras y dando mayor sentido al mensaje. Además, teniendo en cuenta que en el tratamiento armónico los modos pueden representar estados emocionales, el modo menor en esta obra tiende a resaltar un sentimiento de melancolía.

3.2.2. De qué callada manera

- **Compositor: Pablo Milanés Arias**

Pablo Milanés, fue un renombrado músico, compositor y cantautor cubano, nació en Bayamo el 24 de febrero de 1943. En la década de los 50, junto a su familia, Milanés se trasladó a La Habana, donde su contacto con diversos músicos y trovadores inició (Codyas, s/f). Recibió algunos años de formación en el Conservatorio Municipal de la Habana, aunque su versatilidad y riqueza musical fue fomentada por los músicos de la calle, de su barrio y de los cafés que frecuentaba (Codyas, s/f).

⁷ El análisis del estilo musical de esta obra se encuentra en el **Anexo I**.

Durante su carrera exploró diversas influencias musicales, desde el *filin* cubano hasta la música barroca, esta última, fue influenciada por el maestro Luis Carbonell (Codyas, s/f). En 1963, compuso su primera canción, "Tú, mi desengaño", en donde refleja la influencia del *filin* (Codyas, s/f). En 1965, Milanés inició la exploración de nuevos lenguajes musicales que fusionaban lo tradicional con experimentación musical (Codyas, s/f). Esta búsqueda, dio lugar a composiciones que además de tratar temas de amor, comenzaron a tratar aspectos relacionados con el compromiso político y social (Codyas, s/f).

En 1969, se unió al Grupo de Investigación Sonora (GES), dirigido por maestros como Federico Smith y Leo Brower, donde buscaban recuperar las músicas tradicionales cubanas (Codyas, s/f). Durante su servicio militar, se interesó en el movimiento de la "Canción Protesta" (Miñana & Posada, 1985). Tras su regreso a la vida civil, se relacionó con jóvenes trovadores como Silvio Rodríguez, dando inicio al movimiento musical conocido como "Nueva Trova" (Miñana & Posada, 1985).

En 2006, obtuvo el Grammy Latino al Mejor Cantautor por su álbum "Como un campo de maíz" (Codyas, s/f). En 2013, lanzó el álbum "Renacimiento", donde combinó la música renacentista y barroca con géneros cubanos tradicionales, por esta creación recibió el Latin Grammy a la Excelencia Musical (Codyas, s/f). Falleció en Madrid, España, el 22 de noviembre de 2022.

- **Poeta: Nicolás Cristóbal Guillén Batista**

Nicolás Guillén (1902-1989) fue el poeta cubano más influyente a nivel internacional. Nació en Camagüey, Cuba, donde completó su educación secundaria. Se trasladó a La Habana para estudiar derecho. A pesar de su éxito inicial en la universidad, las dificultades económicas lo obligaron a abandonar sus estudios y dedicarse al periodismo (Chang-Rodríguez & Filer, 2004).

En 1930, en La Habana, conoció a Federico García Lorca, quien marcaría su vida literaria y dejaría una profunda huella en su obra (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). Siete años después, viajó a España, donde se unió a destacados escritores latinoamericanos como Pablo Neruda, César Vallejo y Octavio Paz en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). Durante esta experiencia, Guillén mostró solidaridad con la causa de la República Española y, en memoria de García Lorca, escribió "España: Poema en cuatro angustias y una esperanza" (1937), expresando su pesar por la guerra civil y su confianza en la victoria republicana (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). En 1953, motivos políticos lo llevaron a ser expulsado de Cuba (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). Se trasladó a París hasta 1959, cuando regresó tras el triunfo de la Revolución (Chang-Rodríguez & Filer, 2004).

La poesía de Guillén fusiona diversas influencias literarias, destacando dos corrientes principales: la negrista, que incorpora elementos de la lírica española y cubana, y las tendencias vanguardistas y sociales, que reflejan su compromiso con los afro hispanoamericanos y los marginados a nivel global (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). Estas orientaciones son evidentes en "Motivos de son" (1930), su primer poemario (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). En este libro, Guillén introduce la estructura del son cubano en forma de "Poema-son", creando así una nueva modalidad (Chang-Rodríguez & Filer, 2004).

Además, utiliza lenguas africanas y rituales en sus poemas para reflejar la esencia de la identidad negra y la transculturación que moldeó lo cubano (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). Su obra transforma la imagen literaria convencional de la persona negra, ofreciendo una representación más auténtica a través del diálogo, la musicalidad y el humor (Chang-Rodríguez & Filer, 2004). Falleció a los 87 años en La Habana, Cuba, el 16 de julio de 1989.

- **Poema**

*¡De qué callada manera
se me adentra usted
sonriendo,
como si fuera la primavera!
¡Yo, muriendo!*

*Y de qué modo sutil
me derramó en la camisa
todas las flores de abril.*

*¿Quién le dijo que yo era
risa siempre, nunca llanto,
como si fuera*

*la primavera?
¡No soy tanto!*

*En cambio, ¡qué espiritual
que usted me brinde una
rosa
de su rosal principal!*

*De qué callada manera
se me adentra usted
sonriendo,
como si fuera la primavera
¡Yo, muriendo!*

- **Crecimiento**⁸

En esta obra destacan los juegos rítmico-melódicos en el acompañamiento. Se puede creer un poco irónico el juego que hace Milanés al utilizar un salto de octava —un salto para nada sutil— precisamente cuando el texto de Guillén está hablando de sutileza.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la reiteración que se hace con el primer verso de la parte A y el estribillo (B), los cuales son utilizados en diferentes registros con variaciones melódicas entre sí, lo que provoca que la sección B sea contrastante y permita un mayor desarrollo de la pieza al ampliar el rango melódico.

El hecho de que la obra esté en modo mayor está relacionado con la representación de las ideas de enamoramiento. Este poema, convertido en canción, aborda el tema del amor de manera sutil y profunda, además, refleja la experiencia de un amor silencioso que llega sin hacer ruido, pero que tiene un impacto profundo en el corazón del amante. Este amor que se manifiesta “calladamente”, resalta en la introspectiva y la delicadeza de los sentimientos.

⁸ El análisis del estilo musical de esta obra se encuentra en el **Anexo J**.

3.2.3. Celia

- **Compositor: Marta Gómez**

Nació en Girardot, Cundinamarca, el 11 de septiembre de 1978. Es una cantautora y compositora colombiana. Su trabajo es reconocido gracias a su habilidad para fusionar los matices de la guitarra, letras poéticas y melodías que incorporan ritmos latinoamericanos, además de la exploración de otras posibilidades sonoras, como el jazz (Biografía, s.f.-a). Su música está fuertemente influenciada por destacadas intérpretes y cantautoras como Violeta Parra, Mercedes Sosa, Carol King, Chavela Vargas, Chabuca Granda y Liuba María Hevia (Biografía, s.f.-a).

A los 4 años de edad, se unió al coro Liceo Benalcázar, bajo la dirección de la maestra Florencia Rengifo, allí tuvo su primer contacto con la música, (Biografía, s.f.-a). Gracias a una beca, pudo estudiar en Berklee College of Music en Boston, Massachusetts, donde se graduó con honores (Biografía, s.f.-a). Continuó su formación en Barcelona, España, realizando en 2011, un máster en Creación Literaria en la Universidad Pompeu Fabra (Biografía, s.f.-a).

Con una trayectoria de más de dos décadas en la industria musical, Marta ha producido un extenso catálogo de música, el cual incluye más de 180 canciones y 21 discos publicados, alcanzando reconocimientos internacionales, incluido un Latin Grammy en 2014 (Biografía, s.f.-a). Su música ha sido distribuida por sellos discográficos de renombre como World Music Putumayo Records, y ha ganado concursos internacionales como "The SIBL Project" en EE.UU., donde su composición "Paula Ausente" fue destacada como la mejor composición inspirada por un escritor latinoamericano (Biografía, s.f.-a).

Marta refleja en su música una profunda preocupación por las diversas realidades sociales y expresa su postura ante estas situaciones, ejemplo de ello es su proyecto internacional "Para la guerra nada", donde colabora con artistas de distintos países para abogar por la vida y manifestar su rechazo a la guerra (Biografía, s.f.-a).

- **Poeta: Fernando Valverde**

Nació en Granada, España, en 1980. Es un destacado poeta en la lengua española (Biografía, s.f.-b). Es reconocido como el poeta más destacado nacido después de 1970 (Biografía, s.f.-b).

Valverde cuenta con doctorados en Filología Hispánica y Educación, así como licenciaturas en Filología Romántica y Antropología Social y Cultural (Biografía, s.f.-b). Fue periodista en el diario El País y es cofundador y codirector del Festival Internacional de Poesía de Granada (Biografía, s.f.-b).

Su obra literaria, especialmente el poema “Celia”, le valió el Premio del Tren Antonio Machado en 2012 (Biografía, s.f.-b; Gómez, 2020). Ha recibido importantes reconocimientos, como el Premio Emilio Alarcos del Principado de Asturias y el Premio Federico García Lorca para universitarios españoles (Biografía, s.f.-b). En 2014, recibió una nominación a los Premios Grammy por su colaboración con Juan Pinilla en el álbum "Jugar con fuego" (Biografía, s.f.-b). En 2020, fue galardonado con la Orden José Martí por su destacada labor docente como hispanista en los Estados Unidos (Biografía, s.f.-b).

Actualmente, se desempeña como profesor de poesía en la Universidad de Virginia en Estados Unidos (Biografía, s.f.-b).

- **Poema⁹**

*No conoces la lluvia ni los
árboles, pero eres ya un
bosque,
Con delfines y lagos y
montañas que llevan tu
nombre.*

*Hoy comienza el mundo
para ti
Y se pueblan tus ojos con el
mar,*

*Hoy que todos te reciben
como en una estación,
Donde siempre se espera
Y no hay mapa que diga
hacia dónde ir
Hoy comienza el mundo
para ti
Tristeza inadvertida
Eres tiempo limpio,
silencio, olor a madera
Amor sin orgullo, mi
certeza*

⁹ La versión aquí escrita es una adaptación del poema original realizada por Marta Gómez. El poema “Celia se puede encontrar en el **Anexo H**.

*Has traído el murmullo de
un recuerdo, los pies
pequeños
Y pequeño es el rastro que
has dejado en las horas de
enero.*

*Hoy comienza el mundo
para ti
Y se pueblan tus ojos con el
mar*

*Hoy que todos te reciben
como en una estación
Donde siempre se espera
Y no hay mapa que diga
hacia dónde ir
Hoy comienza el mundo
para ti
Brillan tus ojos sin sombra
ni puñal
Alguien dice tu nombre en
el futuro
Y una casa vacía se llena.*

*¿Cómo será la vida cuando
crezca en tus manos
Frágil como un pez que
vuelve al río?
¿Cómo serán tus miedos
cuando olviden
Que la lluvia en un árbol se
convierte
Y hay un mar en cada ola
escondido?
No conoces la lluvia ni los
árboles pero eres ya un
bosque
Con estrellas y amores
imposibles que llevan tu
nombre
No conoces el mar ni el
barro ni los árboles
Pero eres ya un bosque por
el que pasa un río.*

- **Crecimiento**¹⁰

Celia es una obra delicada y juguetona, que da la sensación de ser un arrullo. El hecho de que esté en modo mayor da un sentimiento de esperanza y alegría. Gómez no hace uso de acordes muy elaborados o contornos melódicos con grandes saltos, lo cual puede asociarse con la delicadeza, pues, a un neonato se le habla y se le trata con suavidad y amor. También tiende a ser reiterativa con las líneas melódicas, las cuales hacen que el mensaje sea más fácil de digerir y aprender. El solo utilizar el piano como instrumento acompañante también da un sonido característico a la obra, pues muestra la sencillez, pero también la riqueza que hay en ello.

¹⁰ El análisis del estilo musical de esta obra se encuentra en el **Anexo K**.

Valverde escribió este poema en honor a su sobrina el día en que ella nació, por ende, muestra el anhelo de la espera, además de las expectativas y los retos del porvenir. Marta Gómez da énfasis a esto cuando realiza un cambio rítmico en el acompañamiento del estribillo, pues hace alusión al crecimiento de la criatura, gracias a la complejidad y el desarrollo de dichos motivos rítmicos.

3.2.4. Herido de amor

- **Compositor: Joan Manuel Serrat**

Nació el 27 de diciembre de 1943 en Barcelona, España. Es un destacado cantautor y poeta catalán. Al ingresar a la universidad se unió junto con otros 3 compañeros para crear un grupo musical, quienes después lo impulsaron a llevar su carrera en solitario (*Biografía*, s.f. -c). Serrat ha sido una figura clave en el movimiento de la Nova Cançó Catalana, promoviendo la revitalización cultural y lingüística catalana (*Biografía*, s.f. -c).

Su carrera alcanzó gran popularidad en España en 1967, pero su negativa a cantar en castellano en el Festival de Eurovisión de 1968 lo llevó a un veto del régimen franquista (*Biografía*, s.f. -c). A pesar de esto, continuó componiendo en catalán y castellano, destacando obras como "Mediterráneo" y la musicalización de poemas de escritores como Antonio Machado y Miguel Hernández (*Biografía*, s.f. -c).

El compromiso social de Serrat lo llevó al exilio en México en 1975, debido a su oposición a la pena de muerte (*Biografía*, s.f. -c). Su relación estrecha con Latinoamérica influyó en su obra, como se refleja en su álbum "El sur también existe" (*Biografía*, s.f. -c). A lo largo de los años, ha enfrentado desacuerdos con regímenes militares en países latinoamericanos, pero también ha regresado para homenajear a la región (*Biografía*, s.f. -c).

Con una trayectoria que abarca más de cinco décadas y una extensa discografía, Serrat ha sido reconocido con el Grammy Latino de Honor en 2015 (*Biografía*, s.f. -c). Luego de la

pandemia de COVID-19, Serrat anunció una gira para despedirse de los escenarios (*Biografía*, s.f. -c).

- **Poeta: Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca**

Federico García Lorca fue un poeta, dramaturgo y director de teatro español. Es considerado uno de los escritores más importantes de la literatura española del siglo XX. Nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, Granada (Gibson, 1987). Desde muy niño, sintió una mayor afinidad por la música que por la literatura, llegando a recibir clases de piano de Antonio Segura Mesa (Gibson, 1987). De hecho, Gibson (1987) describe que el entorno familiar de Federico era muy artístico. En otoño de 1914, se matriculó en la Universidad de Granada donde estudió Filosofía y Letras (Gibson, 1987). Por esos años, junto a compañeros de esta universidad realizó viajes por distintas provincias de España, lo cual despertó su vocación como escritor (Gibson, 1987). Como resultado de estas experiencias, publicó el libro *Impresiones y paisajes* (1918) (Gibson, 1987). Tras la muerte de su maestro de piano, Lorca comienza a dedicarse de lleno a la poesía, esto lo afirma en una de sus cartas a Adriano del Valle, donde Lorca escribe:

“Yo creo que todo lo que nos rodea está lleno de almas que pasaron, que son las que provocan nuestros dolores y que son las que nos entran en el reino donde vive esa virgen blanca y azul que se llama Melancolía..., o sea, el reino de la Poesía (no concibo más poesía que la lírica). En él entré hace ya mucho tiempo... tenía diez años y me enamoré... después me sumergí del todo al profesar la religión única de la Música y vestirme con los mantos de pasión que Ella presta a los que la aman. Después entré en el reino de la Poesía, y acabé de unirme de amor hacia todas las cosas.” (Gibson, 1987, pág. 107).

En 1919 se trasladó a Madrid para continuar sus estudios en la Residencia de Estudiantes, dirigida por Alberto Jiménez Fraud (Gibson, 1987). Allí conoció a personajes como Luis Buñuel, Rafael Alberti y Salvador Dalí, entre otros (Gibson, 1987). Este ambiente intelectual lo llevó a publicar muchas obras, tanto literarias como teatrales.

En 1936, España se sumergió en la Guerra Civil. En la madrugada del 18 de agosto de ese año, se cree que Lorca fue fusilado por fuerzas franquistas en Granada (Gibson, 1987).

Durante toda su vida, Lorca siempre estuvo marcado por la gitanería, así lo manifestó Dalí y otros de sus compañeros y amigos, además, esto también se podría afirmar teniendo en cuenta su núcleo familiar. Este aspecto influyó en gran parte de su obra y en su identidad personal.

- **Poema**

*Amor, amor
que está herido.
Herido de amor huido;
herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruiseñor.*

*Bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!
¡muerto de amor!*

- **Crecimiento¹¹**

Este poema de Lorca es un monólogo de *Don Perlimplín* en la obra titulada “*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*” (1933). En él, el personaje expresa su profundo enamoramiento hacia Belisa, un amor ciego y ferviente, amor del cual había sido esquivo por mucho tiempo debido al miedo constante a tener una pareja, pues tenía la creencia de que esta podría matarlo, esto a causa de una experiencia que tuvo en su juventud.

Joan Manuel Serrat musicaliza este poema en modo menor, utilizando la melodía de manera ascendente para llegar a un clímax y luego descender. Este clímax es fundamental, ya que en esos motivos melódicos expresa, en el primer verso, que por fin ha encontrado su amor, un ruiseñor –Belisa–, y en segundo verso, que este amor es muy fuerte, tanto que lo lastima, a tal grado de dejarlo mal herido. Serrat logra que este sentimiento de queja y dolor se sienta en toda la canción gracias al tratamiento armónico.

Es muy irónico que este poema se haya musicalizado con armonías y modos que evoquen tanto dolor, teniendo en cuenta que, en la obra, *Don Perlimplín* aún no sabía que le eran infiel,

¹¹ El análisis del estilo musical de esta obra se encuentra en el **Anexo L**.

aun así, este monólogo muestra que, aunque el amor puede dar felicidad, a su vez, puede dejar la herida más profunda e indescriptible.

También, es posible que Serrat haya decidido no musicalizar esta obra en ritmos gitanos — teniendo en cuenta que la gran mayoría de los poemas de Lorca los musicalizan en ellos, gracias a sus raíces andaluzas— para no perder esa atmósfera quejumbrosa, agobiada y doliente que quiso transmitir a través de su composición.

3.2.5. Te quiero

- **Compositor: Alberto Favero**

Nació el 26 de diciembre de 1944 en La Plata, Argentina. Es un importante compositor, director de orquesta, arreglista, docente, pianista y pedagogo argentino (*“Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses”*, 2019). Gracias a su entorno familiar, desde muy pequeño estuvo inmerso en la música, pues, su padre fue director del Conservatorio Musical Berliot, y su madre, también se desempeñó como maestra en el mismo instituto (*“Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses”*, 2019).

Durante su adolescencia, Favero fue saxofonista en el Grupo Contemporáneo de Jazz La Plata, esto contribuyó a su formación musical, de esta manera, a sus 17 años, comenzó a recibir galardones importantes como el "Premio a Nueva Figura" (*“Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses”*, 2019). Continuó sus estudios en música, graduándose en piano y composición musical (*“Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses”*, 2019).

Favero se destacó por su habilidad para musicalizar poemas de Mario Benedetti, así como de otros autores como Julio Cortázar, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges (*“Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses”*, 2019). Durante los años 1975-1983, Favero acompañó a Nacha Guevara en giras internacionales, llevando su música a diversos países (*“Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses”*, 2019). Su regreso a Argentina trajo consigo el recibimiento de reconocimientos como el Premio Nacional de Música (*“Alberto Favero: uno*

de los grandes músicos platenses”, 2019). En 2013, Favero realizó una exitosa gira mundial, agotando entradas con meses de anticipación (“*Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses*”, 2019).

En 1929, viaja a Nueva York, experiencia que plasma en "Poeta en Nueva York", publicada póstumamente en 1940. Dos años después, funda el grupo teatral universitario La Barraca, con el objetivo de acercar el teatro al pueblo mediante obras del Siglo de Oro español.

En su segundo viaje a Buenos Aires en 1933, su popularidad crece con el estreno de "Bodas de Sangre". A su regreso a España un año después, continúa publicando diversas obras como "Yerma" y "La casa de Bernarda Alba" (1936). En 1936, al regresar a Granada, es detenido y fusilado por sus ideas liberales.

- **Poeta: Mario Benedetti**

Nació el 14 de septiembre de 1920 en Tacuarembó, Uruguay, fue un destacado poeta, novelista, cuentista, crítico y dramaturgo. Hijo de inmigrantes italianos, recibió cinco nombres familiares al ser bautizado: Mario Orlando Hardy Hamlet Brenno Benedetti Farrugia (Mataix, s.f.). A los dos años, se trasladó con su familia a Montevideo, donde pasó la mayor parte de su vida (Mataix, s.f.).

Desde temprana edad, trabajó en diversas ocupaciones, incluyendo la empresa Will L. Smith, S.A., donde desempeñó roles como vendedor, cajero, taquígrafo y contable (Mataix, s.f.). En 1939, se convirtió en secretario del líder de la Escuela Raumsólica, lo que lo llevó a Buenos Aires, donde descubrió su pasión por la poesía (Mataix, s.f.). Regresó a Montevideo en 1941 y consiguió un puesto en la Contaduría General de la Nación, donde trabajó hasta 1974 (Mataix, s.f.).

Durante su tiempo en Montevideo, se integró en la redacción del semanario Marcha, donde dirigió la sección literaria desde 1954 (Mataix, s.f.). Allí colaboró con destacados intelectuales

y escritores de la época (Mataix, s.f.). En 1945, publicó su primer libro de poemas, "La víspera indeleble" (Mataix, s.f.).

Benedetti participó activamente en movimientos políticos y sociales, oponiéndose al Tratado Militar con los Estados Unidos en 1958 (Mataix, s.f.). A lo largo de su carrera, recibió varios premios y reconocimientos, aunque renunció a algunos debido a desacuerdos con las reglamentaciones (Mataix, s.f.). Falleció el 17 de mayo de 2009 a la edad de 88 años en su casa de Montevideo (Mataix, s.f.).

- **Poema**

*Tus manos son mi caricia
mis acordes cotidianos
te quiero porque tus manos
trabajan por la justicia*

*si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos*

*tus ojos son mi conjuro
contra la mala jornada
te quiero por tu mirada
que mira y siembra futuro*

*tu boca que es tuya y mía
tu boca no se equivoca
te quiero porque tu boca
sabe gritar rebeldía*

*si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo*

*somos mucho más que dos

y por tu rostro sincero
y tu paso vagabundo
y tu llanto por el mundo
porque sos pueblo te quiero*

*y porque amor no es
aureola
ni cándida moraleja
y porque somos pareja
que sabe que no está sola*

*te quiero en mi paraíso
es decir que en mi país
la gente viva feliz
aunque no tenga permiso*

*si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos*

- **Crecimiento**¹²

En “Te quiero”, Benedetti transmite dos mensajes importantes: el amor y la lucha de la sociedad por la libertad, pues durante esta época Uruguay estaba bajo dictadura y él mismo se encontraba exiliado. Así pues, este amor trascendía, implicando un compromiso mutuo para luchar por su pueblo, buscando así la unión del pueblo en contra de la dictadura.

Alberto Favero, por su parte, hace un buen trabajo musical a la hora de componer para este poema, convirtiéndolo en una especie de himno. Esto se percibe en la forma en que está planteada la melodía. Sin embargo, desde una perspectiva armónica y melódica, la pieza es bastante sencilla, esta simplicidad puede interpretarse como una elección deliberada para que la música no sobresalga, permitiendo que el texto, y especialmente su mensaje político, predomine y sea entendido fácilmente por el receptor.

3.2.6. Idilio muerto.

- **Compositor: Noel Jorge Nicola Reyes**

Más conocido como Noel Nicola, fue un cantautor nacido el 7 de octubre de 1946 en La Habana, Cuba, y es uno de los máximos exponentes del movimiento musical llamado “Nueva Trova Cubana” (*Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia*, s. f.).

Comenzó sus estudios musicales a partir de los 7 años cuando tomó clases de flautín con Dovane Voth (*Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia*, s. f.). Integró el Grupo de Experimentación sonora del ICAIC, el cual se dedicaba a examinar y combinar las músicas tradicionales con melodías modernas (*Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia*, s. f.). Su carrera lo ha llevado a presentarse en diferentes escenarios a nivel mundial en donde se destacan sus giras artísticas por más de 30 países de Europa, América y África (*Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia*, s. f.).

¹² El análisis del estilo musical de esta obra se encuentra en el **Anexo M**.

Además de musicalizar poemas, Noel Nicola también creó música infantil, temas para cine, televisión y teatro (*Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia*, s. f.). Obtuvo importantes galardones durante su vida artística y, gracias a esta exaltación, su obra musical se ha integrado en un sin número de antologías y monografías (*Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia*, s. f.). Nicola grabó un aproximado de doce discos en solitario entre los cuales destacan: “Comienzo del Día” (1976), “Así como soy” (1980) entre otros (*Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia*, s. f.). Debido a un cáncer de pulmón, Nicola Reyes falleció en La Habana, Cuba, el 7 de agosto de 2005.

- **Poeta: César Vallejo**

Nació el 16 de marzo de 1892 en Santiago de Chuco, Perú. Fue un destacado escritor y poeta. Comenzó su educación en su ciudad natal y luego continuó en Huamachuco y Trujillo (León & Cantella, 2009). En 1913, se inscribió en la Universidad de Trujillo para estudiar Filosofía y Letras mientras trabajaba en un centro escolar (León & Cantella, 2009). Durante este tiempo, comenzó a publicar poemas y se graduó con una tesis sobre el Romanticismo (León & Cantella, 2009). En los años siguientes, estudió Derecho y se postuló para un doctorado en Letras (León & Cantella, 2009).

En 1919 publicó "Los Heraldos Negros" y luego, trabajó en varios colegios antes de regresar a Santiago de Chuco, donde fue encarcelado brevemente por motivos políticos (León & Cantella, 2009). En 1923, se trasladó a Europa, donde recibió una beca del Gobierno Español y después visitó la Unión Soviética, donde se radicalizó políticamente (León & Cantella, 2009). En 1930, fue expulsado de Francia por sus opiniones políticas y se unió al Partido Comunista de España en 1931 (León & Cantella, 2009). Durante la Guerra Civil Española, participó en la formación de Comités de Defensa de la República y escribió en 1937 "España, Aparta de mí Este Cáliz" (León & Cantella, 2009). Ese mismo año, también apoyó las libertades civiles en

el Perú (León & Cantella, 2009). Sin embargo, falleció en París en abril de 1937, después de enfermar en marzo (León & Cantella, 2009).

- **Poema**

*Qué estará haciendo esta
hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia
Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo
cognac, dentro de mí.*

*Dónde estarán sus manos
que en actitud contrita
planchaban en las tardes
blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que
me quita*

las ganas de vivir.

*Qué será de su falda de
franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de
mayo del lugar.*

*Ha de estarse a la puerta
mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando:
«Qué frío hay... Jesús!»
y llorará en las tejas un
pájaro salvaje.*

- **Crecimiento**¹³

En esta obra, Nicola plasma el sentimiento de nostalgia. En la parte introductoria hace un juego melódico en registro agudo, el cual da sensación de tristeza y llanto y esto va en concordancia con lo plasmado en el texto de Vallejo, puesto que este poema quiere mostrar lo doloroso que puede ser extrañar a alguien. El hecho de que esta canción esté en modo menor contribuye a expresar estos sentimientos. Por otro lado, a pesar de que puede considerarse quejumbroso el tratamiento melódico, Nicola no hace mucho uso de acordes con tensión en el desarrollo armónico.

Las frases de esta canción son muy contrastantes tanto melódica como rítmicamente, además, tienden a discrepar con la cantidad de compases, de manera que se puede observar que la composición musical fue elaborada en función del texto.

¹³ El análisis del estilo musical de esta obra se encuentra en el **Anexo N**.

3.2.7. Final

- **Compositor: Gustavo Adolfo Renjifo Romero**

Nació en Buga, Valle del Cauca, en 1953. En su hogar, la música era fundamental. Estuvo influenciado por su padre, José Vicente Renjifo, que fue alumno del Maestro Antonio María Valencia, y su madre, Estela, alumna de piano también del Maestro Valencia (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.). Desde los siete años, Gustavo comenzó a tocar el tiple bajo la guía de su padre y se inspiró en figuras como Pacho Benavides y Mario Martínez (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.).

Recibió enseñanzas de músicos destacados como Benigno Mono Nuñez y de estudiosos del folklore como Octavio Marulanda Morales (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.). Rengifo fusionó estos conocimientos con influencias de la música clásica, la nueva canción latinoamericana y los baladistas de los años 70 (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.). Desarrolló un estilo único en la ejecución del tiple, equilibrando melodía, ritmo y armonía (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.).

Renjifo ha tenido una destacada carrera musical, siendo director del Festival Mono Nuñez y del programa “Vivir Cantando” de la Radio Nacional (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.). También es autor del libro "Colombia es una Nota", el cual habla sobre las escuelas de música del Plan Nacional de Música para la Convivencia (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.).

Además de dar conciertos y componer canciones, imparte talleres de creación musical y sigue las nuevas tendencias de la música colombiana (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.). El Maestro Rengifo cuenta con siete producciones discográficas y ha realizado colaboraciones con el Trío Tres Generaciones (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.). Después de una exitosa carrera como ingeniero civil hasta 2022, se retiró para dedicarse por completo a la música (Gustavo Adolfo Renjifo, s.f.).

- **Poeta: Octavio Gamboa**

*Me he convertido en muchas cosas, pero cuando escribo sólo me comprometo con la vida.
Con la vida grande, buena, con esta y optimista que podemos advertir en las manos de los
obreros y los campesinos.
-Octavio Gamboa*

Nació en Cali el 31 de diciembre de 1923. Fue un poeta colombiano poco conocido por ser “discreto y asordinado” (Echeverría, 1998, p. 125). Estudió ingeniería civil en la Universidad del Cauca y luego se trasladó a París para realizar una especialización (Octavio Gamboa, s.f.). Trabajó en la construcción de la Central Hidroeléctrica de Anchicayá y, posteriormente, trabajó para el Lloyd’s Register of Shipping durante aproximadamente diecisiete años (Octavio Gamboa, s.f.). También trabajó con mercaderes japoneses durante diez años (Octavio Gamboa, s.f.). Echeverría (1998) menciona que el escritor también trabajó para el diario El Tiempo.

En 1980 Gamboa regresa a Cali para escribir “*Regreso al Valle del Cauca; y poemas de viaje*” (Octavio Gamboa, s.f.).

[...] “Antes de su muerte se fue de Bogotá y se dedicó a sus flores, a la sombra pacífica de sus recuerdos” (Echeverría, 1998, p. 125).

- **Poema**

*De vida y muerte,
amor,
Todos estamos
hechos,
Así como la música,
De sonido y silencio.*

*De mentira y
verdad,
Así como los sueños,
De lágrima y
sonrisa
En lenguaje alterno.*

*De luz y sombra
somos,
Nos vamos
repetiendo,
Somos días y noches
Efímeros y eternos.*

*Y como el agua
somos,
De la tierra y el
cielo
Y como el aire,
amor,
Unidos y dispersos.*

- **Crecimiento**¹⁴

Renjifo, al ser tipleista, busca dejar relucir las sonoridades y la versatilidad de su instrumento —el tiple—, por ello, los juegos melódicos en la introducción, interludio y cierre, abarcan gran

¹⁴ El análisis del estilo musical de esta obra se encuentra en el **Anexo O**.

parte de la tesitura de este instrumento. Además, Renjifo aprovecha la sonoridad del tiple en el acompañamiento armónico de la línea melódica. Los movimientos por saltos ascendentes y descendentes en la melodía de los interludios pueden interpretarse como una representación de las dualidades que el poeta expone en sus letras, aunque cabe resaltar que las melodías van, en su mayoría en descenso, lo cual puede ser otra analogía, quizá a la vida misma.

La letra escrita por Gamboa expresa constantemente la dualidad del ser humano, así como las diferencias presentes en una pareja. El modo menor al inicio influye en la percepción del mensaje, creando un ambiente tenso que se transforma en un ambiente más armonioso en la segunda parte, al modular abruptamente al modo mayor. En esta última parte se puede interpretar que, aunque estas dualidades sean muy diferentes entre sí, se necesitan y se complementan mutuamente.

3.3. Sistematización pedagógica

Este proceso tuvo como objetivo, preparar el repertorio para su presentación al público, teniendo en cuenta todo lo aprendido durante la formación profesional en el ámbito del canto, además de aplicar las técnicas y enfoques proporcionados por LaRue para favorecer una interpretación sólida y coherente. Con esta metodología, se buscó obtener resultados significativos que resaltaran la importancia de la labor artística y creativa de los compositores hispanos, así como comprender la relación intrínseca entre la música y la poesía en el contexto de sus obras. La puesta en escena de este repertorio no solo representa el cierre de este viaje musical, sino también el inicio de una nueva comprensión y apreciación de la riqueza cultural y artística de la literatura hispana.

3.3.1. Decisiones interpretativas:

- **Si no fuera por ti**

Se consideraron diferentes interpretaciones, destacando la de Luz Marina Posada por su cercanía al compositor y el análisis realizado en su trabajo de grado "León Cardona y Oscar Hernández, Magos y Poetas" (2015), el cual presenta importantes anotaciones proporcionadas por Cardona. Además, se tuvo acceso al manuscrito original de León Cardona, lo que facilitó la comprensión de la obra.

El manuscrito de Cardona cuenta con una línea melódica con adición de letra, dejando la elección de los instrumentos acompañantes al intérprete. De esta manera, se decidió que la obra se interpretara con guitarra, tiple, piano y cantante solista. Además, se tomó la decisión de interpretarla en Sol menor teniendo en cuenta la tesitura vocal.

- **De qué callada manera**

Se tomó como punto de partida la grabación de Pablo Milanés, además, se tuvo acceso a un manuscrito, del cual no se puede confirmar su originalidad. Este manuscrito tiene algunas discrepancias con la línea melódica presente en la grabación tomada como referencia. Pablo interpreta la obra con voz acompañada de guitarra. Así pues, para este proyecto se transcribió la versión de Milanés, añadiendo en el arreglo un cajón peruano, para enfatizar el ritmo de la clave, quedando así el formato: cantante, guitarra y cajón peruano. Se interpretó en el tono de Do mayor.

- **Celia**

El primer paso fue escuchar la grabación de Marta Gómez en su álbum "La alegría y el canto" (2018). En esta pieza se buscó ser lo más fiel a la versión. Dado que esta obra no cuenta con partitura –pues así lo confirmó Marta Gómez en una conversación–, se transcribió la

grabación en el formato original, piano y voz, y se adaptó la tonalidad para ser ejecutada en Sib mayor.

Esta obra se seleccionó para mostrar los desafíos que enfrenta un compositor al musicalizar poemas. En diálogo con la compositora, ella expresó: “[...] el proceso fue muy difícil para mí porque es un poema larguísimo [...] el poema ya es perfecto de por sí, entonces, uno puede elegir hacer una canción larga, pero a mí no me gustan las canciones tan largas. De hecho, 'Celia' ya es muy larga para mi gusto [...]” (Marta Gómez, comunicación personal, 4 de abril de 2024).

- **Herido de amor**

Con esta obra también se presentó la problemática de no contar con partitura, de tal manera que se tuvo como referencia la versión interpretada por Ana Belén en su álbum “Lorquia-Poemas” (1998). De esta manera, se adaptó a una versión reducida para formato de voz, piano, guitarra eléctrica y percusión menor. Se decidió interpretarla en la tonalidad de Fa menor.

- **Te quiero**

La decisión de ejecutar esta obra fue con el fin de dar un homenaje a un pasatiempo que tuvo el ponente en su niñez y juventud: el canto coral. A partir de esta experiencia, surgió la elección de la obra y su interpretación, buscando el perfecto equilibrio entre el cantante solista, el coro y el piano. También, se tuvo en cuenta la interpretación que se cree que es una de las más fehacientes, la de Nacha Guevara, debido a que ella era pareja del compositor cuando esta obra salió a la luz. Así pues, se adaptó la versión de Guevara para cantante solista, cuarteto de voces y piano. Esta obra se interpretó en la tonalidad de Sib mayor.

- **Idilio muerto**

Se tuvo en cuenta la versión original interpretada por Noel Nicola en su álbum “Noel Nicola canta a César Vallejo” (1986). De esta obra tampoco se contó con partitura original, así que se

realizó una transcripción de la grabación antes mencionada, utilizando y respetando la instrumentación sugerida por el intérprete, es decir, voz, guitarra y cajón peruano. Se interpretó en la tonalidad original, Mi menor.

- **Final**

Para esta obra, se tomaron como puntos de referencia las interpretaciones de Luz Marina Posada y Gustavo Adolfo Renjifo, además, sé contó con la partitura original proporcionada por el compositor. Se decidió interpretar la obra en formato de voz y tiple, tal como fue concebida por el compositor y ejecutarla en el tono de Do mayor.

3.4. Cronograma:

Cronograma de actividades											
Actividades	Mes 1	Mes 2	Mes 3	Mes 4	Mes 5	Mes 6	Mes 7	Mes 8	Mes 9	Mes 10	
1 Recopilación, selección y análisis del repertorio basado en poemas hispanos.											
2 Acopio de información.											
3 Selección y exploración del repertorio.											
4 Análisis del contexto de las obras seleccionadas.											
5 Análisis integral utilizando el método de Jean LaRue.											
6 Montaje e interpretación.											
7 Concierto de presentación del proyecto.											

CONCLUSIONES

- La interpretación de poemas musicalizados hispanoamericanos resalta la creatividad de los compositores al transformar la poesía en experiencias auditivas que amplifican su contenido emocional y literario.
- La aplicación del método de Jean LaRue revela las técnicas de escritura de los compositores, mostrando cómo integran elementos musicales para complementar y realzar el contenido poético, destacando su sinergia artística.
- Se evidenció la dificultad de encontrar material que aporte a esta investigación, como biografías, terminologías y partituras. Esta última fue más compleja, ya que la mayoría de estas obras se consideran de carácter popular.
- Un recital solista dedicado a este repertorio vocal ayuda a difundir y promover el legado cultural de poetas y compositores hispanos que han caído en el olvido, aumentando su visibilidad y reconocimiento, y sensibilizando al público sobre la riqueza de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Alberto Favero: uno de los grandes músicos platenses. (2019, noviembre 19). Diario El Día de La Plata. <https://www.eldia.com/nota/2019-11-19-3-37-27-alberto-favero-uno-de-los-grandes-musicos-platenses-la-ciudad>

Amaya, E. A. (2021). *La canción artística Latinoamericana*. Universidad Industrial de Santander.

Biografía. (s.f.-a). Marta Gómez. Retrieved May 2024, from <https://martagomez.com/#section-2>

Biografía. (s.f.-b). Fernando Valverde. Retrieved May 2024, from <https://www.fernandovalverde.com/es/biografia/>

Biografía. (s.f.-c). Joan Manuel Serrat. Recuperado 15 de mayo de 2024, de <https://jmserrat.com>

Caicedo, P. (2013). *La canción Artística Latinoamericana: Identidad Nacional, performance practice y los mundos del arte*. Universidad Complutense de Madrid.

Chang-Rodríguez, R., & Filer, M. (2004). *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria/Tercera edición*. Thomson Heinle.

Codyas. (n.d.). *BIO*. Pablo Milanés. <https://www.milanespablo.com/bio/>

Echeverría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Díaz, J. J. (2014). *Berio, Sequenza IXb para Saxofón Alto Análisis para la interpretación*. Universidad Distrital Francisco José De Caldas.

Gibson, I. (1987). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Titivillus.

Gustavo Adolfo Renjifo. (s. f.). TORNAMESA. Recuperado 15 de mayo de 2024, de <https://www.tornamesa.co/audio/gustavo-adolfo->

[renjifo_106519#:~:text=Gustavo%20Adolfo%20Renjifo%20fue%20director,Ministerio%20de%20Cultura%20en%202010.](https://www.youtube.com/watch?v=OLAK5uy_nKlf_Mvv_BxEonnf-HwZy4mFfbq17bhTY&feature=share)

Higuera, D., & Arbeláez, J. (2018). *Canciones para los días de hoy*. Recuperado de https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nKlf_Mvv_BxEonnf-HwZy4mFfbq17bhTY&feature=share

Homenaje a Noel Nicola, Tercer Aniversario A guitarra limpia. (s. f.). ARCHIVO CHILE. Recuperado 15 de mayo de 2024, de https://www.archivochile.com/America_latina/html/noel_nicola.html

Hornillos, R. (c/2019). La música y la poesía, dos vecinas de rellano. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*.

Iberpres TV Tolima (2016, enero). *HISTORIAS DE UN LEÓN, MAESTRO LEÓN CARDONA GARCÍA*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OXg2Pz0s5tU&t=1880s>

Jiménez, M. I. (2020). *La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX*. Universidad Industrial de Santander.

LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. EDITORIAL LABOR. S.A.

León, R., & Cantella, P. (2009). *El norte de Cesar Vallejo*. Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo.

León Cardona García. (26/Junio/2009). Ministerio de Cultura. <https://web.archive.org/web/20090922112931/http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=24104>

Mansilla, S. (05/2007). *Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino*. Universidad de Buenos Aires.

Martínez, C. (2021, agosto 15). *Las 15 canciones más escuchadas de la historia, según el ranking de YouTube*. LOS40. https://los40.com/los40/2021/08/15/musica/1628784110_231004.html

Mataix, R. (s. f.). *Biografía de Mario Benedetti*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado 11 de mayo de 2024, de https://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/autor_apunte/

Miñana, C., & Posada, M. (1985). *Nueva Trova Cubana: selección de textos, partituras y grabaciones*. Dimensión Educativa.

Montoya, D. J. P. (2017, abril 6). *En medio de críticas, Maluma recibió Escudo de Oro de Antioquia*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/maluma-es-condecorado-por-la-gobernacion-de-antioquia-75566>

Octavio Gamboa. (s. f.). hugo cuevas-mohr poeta. Recuperado 15 de mayo de 2024, de <https://cuevas-mohr.com/octavio-gamboa-tobon/>

PostOfficeCowboys. (2017, septiembre 17). *Oscar Hernández Monsalve, poeta*. <https://www.youtube.com/watch?v=AJjpK1fGjLU&t=519s>

Radio Nacional de Colombia. (2022, agosto). *Óscar Hernández: cinco años sin el poeta que revolucionó el bambuco*. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/oscar-hernandez-el-poeta-que-revoluciono-el-bambuco>

Redondo, P., & Pérez, F. (2021, noviembre). *La música en la Antigua Grecia*. *DigitUM Biblioteca Universitaria*.

Rocca, A. V. (2008). Zygmunt Bauman: Modernidad Líquida y Fragilidad Humana. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 19(3), 309-316. <https://doi.org/10.5209/noma.27493>

Rodríguez, L. (2014). *MÚSICA Y POESÍA*. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Santolamazza, M. T. (2018). *Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: El caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat*. Pontificia Universidad Javeriana.

Serrat, J. M. (1972). *Miguel Hernández*. Recuperado de https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mYTWuWehenmQEghLwOhKqFzJ-mRX3lreM&feature=share

Torres, K., & Torres, T. (2016). *“La huella del León”. Vida y obra de León Cardona. Aportes e innovación en la música colombiana*. Universidad Pedagógica Nacional.

Tunbridge, L. (2016). *El ciclo de canciones*. España: Ediciones Akal, S. A.

Velasco, F. (Ed.). (05/2007). *La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. Presente y Pasado.

Vicente, T. (Ed.). (2013). *Música y poesía en el humanismo renacentista*. Escena.

ANEXOS

Anexo A: Análisis métrico “Si no fuera por ti”

1) Si no fuera por ti.	
Si no fue ra por ti.	7
don de es ta ri a.	5
Si no fue ra por ti.	7
a quien di ri a.	5
que la ma ña na es tu vo gris.	9
de un gris me tan co li a.	7
pe ro que de e se mo do soy fe liz.	11
a quien di ri a.	5
Si no fue ra por ti que me o yes to do el di a.	13
pa ra de cir te to do y na da a quien di ri a.	13
que es toy tan so lo.	5
co mo una so la cam pa na da.	9
a quien po drá ya de sa rre glar la al co ba.	13
de sor de nar el pe lo y el ca be llo.	11
a quien si no.	5
a la gen te que uno a ma.	7
Si no fue ra por ti mi vi da es ta ri a ro ta.	14
co mo una ah ti gua cuer da de qui ta rra.	11
el so to ver te a lle con ju ra mi de rro ta.	13
y tu ri sa me a mar ra.	7
Si no fue ra por ti.	7
a quien di ri a.	5
que si que s ha bi tan do en mi.	9
co mo la luz ha bi tá el día.	9

Anexo B: Análisis métrico “De que callada manera”

2) De que callada manera.	
de que ca lla da ma ne ra.	8
Se me a den tra us ted son rien do.	8
Co mo si fue ra ta pri ma ve ra.	10
yo mu ri en do.	4
y de qué mo do su til.	8
me de rra mo en la ca mi sa.	8
to das las flo res de a bril.	8
quien le di jo que yo e ra.	7
ri sa si em pre nun ca llan to.	8
Co mo si fue ra.	5
la pri ma ve ra.	5
no soy tan to.	4
en cam bio qué es pi ri tu al.	8
que us ted me trin de una ro sa.	8
de su ro sal prin ci pal.	8
de que ca lla da ma ne ra.	8
Se me a den tra us ted son rien do.	8
Co mo si fue ra ta pri ma ve ra.	10
yo mu ri en do.	4

Anexo C: Análisis métrico "Celia" (Adaptación Marta Gómez)

3) Celia.

no. co. no. ces. la. llu. via. ni. los. ár. bo. le. spe. ro. e. res. ya. un. bos. que	18
con. del. fi. nes. y. la. gos. y. mon. ta. ñas. que. lle. van. tu. nom. bre.	17
hoy. co. mi. en. za. el. mun. do. pa. ra. ti.	10
y. se. pue. blan. tus. o. jos. con. el. mar.	11
hoy. que. to. dos. te. re. ci. ben. co. mo. en. u. na. es. ta. ción.	15
don. de. siem. pre. se. es. pe. ra.	7
y. no. hay. ma. pa. que. di. ga. ha. cia. don. de. ir.	11
hoy. co. mi. en. za. el. mun. do. pa. ra. ti.	10
tris. te. za. y. nad. ver. ti. do.	7
e. res. tiem. po. lim. pio. si. len. cio. o. lor. a. ma. de. ra.	14
a. mor. sin. or. gu. llo. mi. cer. te. za.	10.
has. tra. í. do. el. mur. mu. llo. de. un. re. cuer. do. los. pie. pe. que. ños.	16
y. pe. que. ño. es. el. ras. tro. que. has. de. ja. do. en. las. ho. ras. de. e. ne. ro.	17
hoy. co. mi. en. za. el. mun. do. pa. ra. ti.	10
y. se. pue. blan. tus. o. jos. con. el. mar.	11
hoy. que. to. dos. te. re. ci. ben. co. mo. en. u. na. es. ta. ción.	15
don. de. siem. pre. se. es. pe. ra.	7
y. no. hay. ma. pa. que. di. ga. ha. cia. don. de. ir.	11
hoy. co. mi. en. za. el. mun. do. pa. ra. ti.	10
bri. llan. tus. o. jos. sin. som. bra. ni. pu. ñal.	12
al. qui. en. di. ce. tu. nom. bre. en. el. fu. tu. ro.	11
y. u. na. ca. sa. va. cí. a. se. lle. na.	10
Co. mo. se. rá. la. vi. da. cuan. do. crez. ca. en. tus. ma. nos.	14
frá. gil. co. mo. un. pez. que. vuel. ve. al. río.	10
co. mo. se. rán. tus. mie. dos. cuan. do. ol. vi. den.	11
que. la. llu. via. en. un. ár. bol. se. con. vier. te.	11
y. hay. un. mar. en. ca. da. o. la. es. con. di. do.	10
no. co. no. ces. la. llu. via. ni. los. ár. bo. les. pe. ro. e. res. ya. un. bos. que.	18
con. e. stre. llas. y. ár. mu. res. im. po. si. bles. que. lle. van. tu. nom. bre.	17
no. co. no. ces. el. mar. ni. el. ba. rro. ni. los. ár. bo. les.	13
pe. ro. e. res. ya. un. bos. que. por. el. que. pa. sa. un. río.	13

Anexo E: Análisis métrico "Te quiero"

5) Te quiero

tus.ma.nos.son.mi.ca.ri.cia.
 mis.a.cor.des.co.ti.dia.nos.
 te.quie.ro.por.que.tus.ma.nos.
 tra.iba.jan.por.la.jus.ti.cia.

Si.te.quie.ro.es.por.que.sos.
 mi.a.mor.mi.com.pli.ce.y.to.do.
 y.en.la.ca.lle.co.do.a.co.do.
 so.mos.mu.cho.más.que.dos.

tus.o.jos.son.mi.con.ju.ro.
 Con.tra.la.ma.la.jor.na.da.
 te.quie.ro.por.tu.mi.ra.da.
 que.mi.ra.y.siem.bra.fu.tu.ro.

tu.bo.ca.que.es.tu.ya.y.mi.a.
 tu.bo.ca.no.se.e.qui.no.ca.
 te.quie.ro.por.que.tu.bo.ca.
 sa.be.gri.tar.re.bel.dí.a.

Si.te.quie.ro.es.por.que.sos.
 mi.a.mor.mi.com.pli.ce.y.to.do.
 y.en.la.ca.lle.co.do.a.co.do.
 so.mos.mu.cho.más.que.dos.

y.por.tu.ros.tro.sin.ce.ro.
 y.tu.pa.so.va.ga.bun.do.
 y.tu.llan.to.por.el.mun.do.
 por.que.sos.pue.blo.te.quie.ro.

y.por.que.a.mor.no.es.au.re.o.la.
 ni.cán.di.da.mo.rá.le.ja.
 y.por.que.so.mos.pa.re.ja.
 que.sa.be.que.no.es.ta.so.la.

te.quie.ro.en.mi.pa.ra.í.so.
 es.de.cir.que.en.mi.pa.ís.
 la.gen.te.vi.vá.fe.liz.
 aun.que.no.ten.ga.per.mi.so.

Si.te.quie.ro.es.por.que.sos.
 mi.a.mor.mi.com.pli.ce.y.to.do.
 y.en.la.ca.lle.co.do.a.co.do.
 so.mos.mu.cho.más.que.dos.

Anexo F: Análisis métrico "Idilio muerto"

6) Idilio Muerto

qué es.ta.rá ha.cien.do es.ta ho.ra.	7
mi.án.di.nā y.dul.ce.ri.ta.de.jun.co.y.ca.pu.li.	14
a.ho.ra.que.me.as.fi.xiā.bi.zan.cio.y.que.dor.mi.ta.	14
la.san.gre.co.mō.flo.jo.cog.nāc.den.fro.de.mi.	14
don.de.es.ta.rān.tus.ma.nos.que.en.ac.ti.tud.con.tri.ta.	14
plan.chā.bān.en.las.tar.des.blan.cu.ras.por.ve.nir.	14
a.ho.ra.en.es.ta.llu.via.que.me.qui.ta.	11
las.gā.nas.de.vi.vir.	7
qué.se.rá.de.su.fal.da.de.fra.ne.la.de.sus.	14
a.fa.nes.de.su.ān.dar.	7
de.su.sa.bor.a.cā.nas.de.ma.yo.del.lu.gar.	14
ha.de.es.tar.se.a.la.puer.ta.mi.ran.do.al.guēn.ce.la.je.	14
y.al.fin.di.rā.tem.blan.do."¿quē.fri.o.hay.je.sū's?"	14
y.llo.ra.rā.en.las.te.jas.un.pā.jā.ro.sal.va.je.	14

Anexo G: Análisis métrico "Final"

7) Final

de.vi.da.y.mu.er.te.a.mor.	7
to.dos.es.ta.mos.he.chos.	7
a.sí.co.mo.la.mú.si.ca.	7
de.so.ni.do.y.si.len.cio.	7
de.men.ti.ra.y.ver.dad.	7
a.sí.co.mo.los.sue.ños.	7
de.lá.gri.ma.y.son.ri.sa.	7
en.len.guā.je.al.ter.no.	6
de.luz.y.som.bra.so.mos.	7
nos.va.mos.re.pi.tien.do.	7
so.mos.dí.as.y.no.ches.	7
e.fí.me.ros.y.e.ter.nos.	7
y.co.mo.el.a.gua.so.mos.	7
de.la.ti.e.rra.y.el.cie.lo.	7
y.co.mo.el.ai.re.a.mor.	7
u.ni.dos.y.dis.pér.sos.	7

Anexo H: Poema original “Celia”. (Fernando Valverde)

Celia

A Celia, nacida hoy

*No conoces la lluvia ni los árboles,
pero ya eres un bosque.*

*Hoy que comienza el mundo para ti,
que se pueblan tus ojos con el mar,
que todos te reciben como en una estación
donde se espera siempre,
que es principio y asombro,
mapas que no aseguran un lugar donde ir.*

*Hoy que el mundo comienza,
tristeza inadvertida,
eres el tiempo limpio,
el olor a madera y el silencio,
las preguntas sin sombras
y el amor sin orgullo
del que ha perdido todo.*

*Es esa mi certeza,
las olas, el océano,
tu risa que es un pájaro.*

*Has traído el murmullo de un recuerdo,
los pies pequeños, como pequeño
es el rastro de nieve que has dejado
en las horas de enero.*

*Cómo será la vida cuando crezca en tus
manos
con la fragilidad de las buenas noticias,
como un pez que se escurre para volver al río.*

*Una tarde cualquiera,
con la misma sorpresa que un amor,
vas a sentir la brisa que ha tocado los árboles
con su cansancio antiguo.*

*Hay veces que es rugosa y escuece como un
fósforo
cuando enciende un recuerdo...*

*Tus manos brillan,
no hay sombras ni puñales,
puedo ver los cometas
arañando la noche
como un barco que zarpa y se adentra en la
niebla.*

*La vida es una casa donde habita un extraño,
un jardín del pasado al que no volverás,
una orilla que buscas con miedo a los
fantasmas.*

*Pero también la vida
es una luz detrás de una ventana
cuando la oscuridad
ocupa cada hueco y cada continente.*

*Esta noche es oscura,
el tren busca unos brazos
que están al otro lado de las horas.*

*Mientras, pienso en el modo de decirte
que los sueños son parte de nosotros
como un embarcadero es un viaje.*

*Porque ya eres un bosque,
y hay delfines, y lagos, y montañas,
y amores imposibles
que se llamarán Celia.*

*Alguien dice tu nombre en el futuro
y se llena de gente una casa vacía,
todos se sientan a la mesa.
Ya lo habrás olvidado,
fue la felicidad quien sembró este dolor,
fue la felicidad igual que una tormenta
sobre un vaso vacío.*


*Cuando lleguen el miedo y la desesperanza,
y todas las cerezas hayan caído al barro,
y las gaviotas griten
el olvido imposible de una mujer herida
que siente que avanzar es quedarse más sola...*

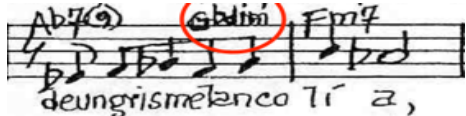
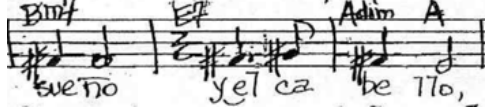


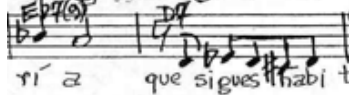

*Si todo esto sucede
recuerda la manera en que la lluvia
se convierte en un árbol
y el modo en que las olas
son el final del agua y el principio del mar.*

*No conoces el mar, ni el barro, ni los árboles,
pero ya eres un bosque por el que pasa un río.*

(De La insistencia del daño, 2014)

Anexo I: Tabla de Análisis del estilo musical. “Si no fuera por tí”

DIMENSIONES “SI NO FUERA POR TI”			
	Grandes	Medias	Pequeñas
S	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura <ul style="list-style-type: none"> • Introducción c.c. 1 – 11 • A c.c. 12 – 27 • A’ c.c. 28 – 51 • Interludio c.c. 5 al 11 para luego entrar en B (c.c. 52) • B 52-71 - Rango: A3 – F5 - Línea melódica con adición de letra y acordes, dejando la elección de los instrumentos de acompañamiento al intérprete. - La melodía ascendente y descendente guía la interpretación dinámica en ausencia de indicaciones explícitas. - Homofónico. 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción: <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 1 – 11 • Rango: C4 – F5 • Línea melódica sin letra. • Línea melódica que puede ser interpretada por instrumento. - A <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 12 – 27 • Rango: B3 – B4 • Línea melódica con letra. • Dinámicas implícitas en la línea melódica • Utilización de sensibles y dominantes secundarias. - A’ <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 28- 51, se extiende la frase hasta el 24 c.c. • Rango: B3 – C5. • Parte clímax. - B <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 52 – 71, cuenta con 20 compases. • Rango: A3 – B4. • Dinámicas implícitas en la línea melódica. - El inicio de cada sección (exceptuando la introducción) se caracteriza por poseer el mismo motivo del tema principal. 	<ul style="list-style-type: none"> - La letra se adapta a la acentuación distintiva del pasillo, así se destacan las consonantes para resaltar la célula rítmica de este género musical.
A	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía tonal - Acordes con tensiones como la 9na, Maj7, dim, 7(9b) - Modulaciones transitorias. - Acordes de paso (Cromáticamente). 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • Progresión ii – V – I. • Secuencia de acordes cadenciales, generando semicadencias de préstamos modales para en el compás 11 afirmar el centro tonal. - A <ul style="list-style-type: none"> • Pasos cromáticos. • Modulaciones transitorias. 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • Cadena de dominantes secundarias. (Compases 8-11).  <ul style="list-style-type: none"> - A

		<ul style="list-style-type: none"> - A' <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de semicadencias • Pasos cromáticos. • Modulaciones transitorias. • Encadenamiento armónico - B <ul style="list-style-type: none"> • Sigue manteniendo los recursos iniciales y de progresiones como ii - V - I 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilización de acorde disminuido como acorde de paso para dar conducción a la línea del bajo hacia Fm7 (Compases 22 - 23)  <ul style="list-style-type: none"> • Cadena de cambio de centro tonal por intervalo de 2M descendente. <ul style="list-style-type: none"> - A' <ul style="list-style-type: none"> • Modulación Enarmónica. • Apoyaturas a nivel armónico (Compases 45-47)  <ul style="list-style-type: none"> - B <ul style="list-style-type: none"> • Modulación a Dm (Compás 56)  <ul style="list-style-type: none"> • Movimiento cromático descendente del bajo (60-66)  <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de dominantes secundarias (67-68) 
<p>Me</p>	<p>- La melodía de la introducción e interludio están escritas para un instrumento melódico solista.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A <ul style="list-style-type: none"> • Presenta dos motivos melódicos. <ul style="list-style-type: none"> ○ Motivo melódico recurrente el cual se repite a medida que se van haciendo las modulaciones por intervalo de 2M descendente. 	<ul style="list-style-type: none"> - A <ul style="list-style-type: none"> • Grados conjuntos. 

- Existen motivos en la introducción que serán recurrentes en el transcurso de la obra.
- La melodía está construida en su mayoría por grados conjuntos, pequeños saltos e intervalos simples.
- Tiende a hacer uso del cromatismo sobre todo de manera descendente.
- Es frecuente el uso de apoyaturas.
- Recurrentemente las melodías tienden a ascender y descender.

- o Motivo melódico contrastante, manteniendo el mismo tratamiento rítmico Presenta una estructura melódica más reducida.

A'

- Reutiliza el motivo melódico contrastante para reorganizarlo en función de la progresión descendente.
- Mantiene el mismo motivo recurrente utilizado en A.
- Comienza el desarrollo del motivo melódico a partir del compás 36.
- Clímax de la melodía.

B

- Utilización del motivo melódico.
- Desarrollo de la melodía en función de la progresión armónica ii – V – I, además de los prestamos modales y el encadenamiento de dominantes secundarias.

- Pequeños saltos de grados disjuntos.

- El movimiento de la melodía es recurrente tanto ascendente como descendente.

- El movimiento de la melodía es de forma ascendente y descendente dentro de la frase.

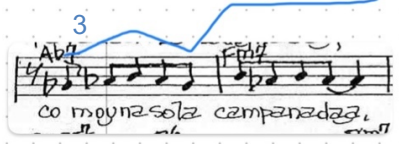
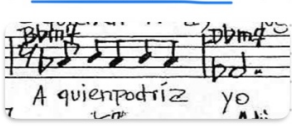

- Movimientos melódicos nivelados (c.c. 26)

A'





- Se presentan puntos similares ya expuestos como los grados conjuntos y los saltos de grados disjuntos.
- Flexión ascendente y continua nivelada.





- Dos formas de poder tomar el movimiento de la melodía en los c.c. 38 – 39

- o Puede ser a-d-A-d-a-d

			<p>○ Puede ser a-d-A-n</p>  <ul style="list-style-type: none"> • Movimiento de la melodía nivelado.  <ul style="list-style-type: none"> • Preparación por grados disjuntos para llegar al clímax. (c.c. 48 – 51)  <p>A-d-a- Preparación por grados disjuntos.</p> <p>Nota climática Nota climática</p> <ul style="list-style-type: none"> - B <ul style="list-style-type: none"> • Se encuentran patrones similares mencionados en A y A', en el movimiento de la línea melódica. • Se presentan puntos similares ya expuestos cómo los grados conjuntos y los saltos de grados disjuntos. • Movimientos melódicos nivelados los cuales concuerdan con el encadenamiento armónico que va en búsqueda de la resolución a la tónica (c.c. 60- 63)
<p>R</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Juegos rítmicos repetitivos y basados en el motivo principal. - Las frases son acéfalas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Corresponden al tratamiento prosódico para el pasillo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Presencia de síncopas de corcheas.

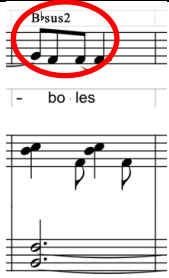


Anexo J: Tabla de Análisis del estilo musical. “De que callada manera”.

DIMENSIONES “DE QUE CALLADA MANERA”			
	Grandes	Medias	Pequeñas
S	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción • A (Verso 1) • A' (Verso 2) • Interludio • B (Coro) • A' (Verso 2) • B (Coro) • Cierre - Rango: E4 – F5 - Melodía con acompañamiento en acordes rítmicos. - Las entradas de la melodía son acéfalas. 	<ul style="list-style-type: none"> - A <ul style="list-style-type: none"> • Línea melódica con letra y acompañamiento de acordes rítmicos • Rango: E4 – D5 - A' <ul style="list-style-type: none"> • Línea melódica con letra y acompañamiento de acordes rítmicos • Rango: E4 – D5 - B <ul style="list-style-type: none"> • Línea melódica con letra y acompañamiento de acordes rítmicos • Rango: E4 – F5 	<ul style="list-style-type: none"> - El verso inicial de A comparte la misma letra con B, la diferencia es que se escribe en un registro más alto y a su vez, el ritmo tiende a presentar pequeñas variaciones. 
A	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía tonal. - Uso de dominantes secundarias. - Modulaciones transitorias. 	<ul style="list-style-type: none"> - A, A', B <ul style="list-style-type: none"> • Progresión I – IV – V – I. • Progresión de dominantes secundarias. 	<ul style="list-style-type: none"> - A, A' <ul style="list-style-type: none"> • Acorde menor como acorde de paso. (C.c. 21)  - Interludio <ul style="list-style-type: none"> • Cadencia plagal para ir a reexposición de A' (C.c. 46 – 47 – 48) 
Me	<ul style="list-style-type: none"> - La melodía está construida en su mayoría por grados 	<ul style="list-style-type: none"> - A, A' <ul style="list-style-type: none"> • Presenta dos motivos melódicos: 	<ul style="list-style-type: none"> - A, A' <ul style="list-style-type: none"> • Grados conjuntos. • Salto de grados disjuntos


	<p>conjuntos, pequeños saltos e intervalos simples.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Uso recurrente de la síncopa 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Recurrente, el cual se repite cada que comienza la frase de un verso o a mitad la misma. Presenta pequeñas variaciones. ○ Contrastante. Mantiene el mismo tratamiento rítmico.  <p>B</p> <ul style="list-style-type: none"> • La línea melódica mantiene similitudes con la de A y A'. • Motivos melódicos: <ul style="list-style-type: none"> ○ Recurrente: 	 <p>B</p> <ul style="list-style-type: none"> • Al igual que A y A' hace uso de los grados conjuntos y grados disjuntos. • La melodía cambia de registro. 
--	--	---	--




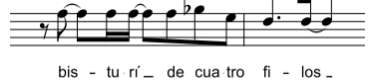
Anexo K: Tabla de Análisis del estilo musical. “Celia”.

DIMENSIONES “CELIA”			
	Grandes	Medias	Pequeñas
S	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción • A (Verso 1) • B (Coro) • A' (Verso 2) • B' (Coro) • C (Estribillo) • B'' (Coro) • Cierre - Rango: B3 – E5 - Melodía con acompañamiento en acordes rítmicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 1 – 7 - A <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 8 – 20 • Rango: D4- B4 - B <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 21 – 58 • Rango: B3 – D5 - Interludio <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 59- 67 - A' <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 68 - 79 • Rango: D4 – B4 - B' <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 80 – 116 • Rango: B3 – E5 - Preparación <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 117 - 119 - C <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 120 – 138 • Rango: C4 – B4 - B'' <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 139 – 166 • Rango: B3 – B4 - Cierre <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 167 – 172 	
A	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía tonal. - Se hace recurrente el uso del IV grado. - Progresión I – VI – V – VI – IV – V – I 	<ul style="list-style-type: none"> - A, A' <ul style="list-style-type: none"> • Relación I – IV - B, B' <ul style="list-style-type: none"> • Comienza a utilizar el VI – V 	<ul style="list-style-type: none"> - B <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de acorde suspendido como acorde de paso. (C.c. 142)

			
<p>Me</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La melodía está construida en su mayoría por grados conjuntos, pequeños saltos e intervalos simples. - Alternancia en las entradas de las frases entre anacrúsico y acéfalo - Por lo general las frases de las diferentes partes (A, A', B, B', B''...), se componen de movimientos lineales, gracias a la cercanía de los grados conjuntos. 	<ul style="list-style-type: none"> - A, A' <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de melodía recurrente.  <ul style="list-style-type: none"> - B, B', B'' <ul style="list-style-type: none"> • En las diferentes variaciones de B podemos encontrar melodías recurrentes y contrastantes. - C <ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de la melodía. En este caso, utiliza patrones rítmicos planteados anteriormente. A su vez se puede considerar contrastante. 	

Anexo L: Tabla de Análisis del estilo musical. “Herido de amor”.

DIMENSIONES “HERIDO DE AMOR”			
	Grandes	Medias	Pequeñas
S	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción • A (Verso 1) • Interludio • B (Verso 2) • Cierre - Rango: A4 – E6 - Polifónica 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 1- 9 - A (Verso 1) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 10 – 32 • Rango: A4 – E6 - Interludio <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 33 – 38 - B (Verso 2) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 39 – 61 • Rango: C5 – E6 - Interludio 2 <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 62 – 69 - B’ (Segunda frase) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 70 – 82 • Rango: D5 – E6 - Cierre <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 83 – 92 	
A	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía tonal. - Uso de dominantes secundarias. - Utilización de IV – iv 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • Progresión i – IV – V - A, B <ul style="list-style-type: none"> • Progresión V/iv – iv – ii° - V – i • Resolución deceptiva V/V – VI7 – V – i (C.c. 17 – 18) 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de acordes en inversión para direccionamiento descendente del bajo.  <p style="text-align: center;">- A</p>


			<ul style="list-style-type: none"> • Convierte el primer grado en dominante secundaria del iv (C.c. 13 - 14) 
<p>Me</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La melodía está construida en su mayoría por grados disjuntos. - Utilización de notas que non comunes en el acorde o tonalidad. 		<ul style="list-style-type: none"> - A <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de nota de paso con alteración. (C.c. 10)  - B <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de nota de paso con alteración (C.c. 39)  • Utilización de sincopa (C.c. 42) 


Anexo M: Tabla de Análisis del estilo musical. “Te quiero”.

DIMENSIONES “TE QUIERO”			
	Grandes	Medias	Pequeñas
S	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción • A (Coro) • B (Verso 1 - 2) • C (Estribillo) • A (Coro) • B' (Verso 3 - 4) • C' (Estribillo) • A' (Coro) - Rango: F#2 – E5 - Melodía con acompañamiento en acordes rítmicos. - Cantante solista, coro y piano. - La obra en su mayoría es Polifónica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 1 – 7 • Rango: F2 – E5 - A (Coro) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 8 – 18 • Rango: F2 – B4 - B (Verso 1 - 2) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 19 – 26 (27) • Rango: G2 – B4 - C (Estribillo) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 28 - 35 • Rango: F#2 – E5 - A (Coro) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 36 - 46 • Rango: F2 – B4 - B' (Verso 3 - 4) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 47 – 54 • Rango: G2 – B4 - C' (Estribillo) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 55 - 62 • Rango: F#2 – E5 - A' (Coro) <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 63 - 75 • Rango: B2 – E5 	
A	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía tonal. - Utilización de acordes de I – V – IV – VI 		
Me	<ul style="list-style-type: none"> - La melodía está construida en su mayoría por grados conjuntos, pequeños saltos e intervalos simples. 		

	<ul style="list-style-type: none">- La melodía no tiene una estructura rítmica definida- Las melodías tienden a contrastar entre ellas.		
--	--	--	--

Anexo O: Tabla de Análisis del estilo musical. “Final”.

DIMENSIONES “FINAL”			
	Grandes	Medias	Pequeñas
S	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción (C.c. 1- 4) • A (Verso 1 – 2) • Interludio • B (Verso 3 – 4) • Coda - Rango: E3 – E5 - Línea melódica con adición de letra y acordes. - Melodía con acompañamiento en acordes rítmicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 1 – 4 • Rango: D4 – B5 - A <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 5 – 20 • Rango: E3 – C5 - Interludio <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 1 – 4 • Rango: D4 – B5 - B <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 21 – 35 • Rango: G3 – E5 - Interludio 2 <ul style="list-style-type: none"> • 36 – 43 • Rango: D4 – C6 - Coda <ul style="list-style-type: none"> • C.c. 44 – 47 • Rango: D4 – B5 - Sonido brillante, por lo general hace uso de los medios y agudos - Utiliza acordes por bloques 	
A	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía tonal. - Acordes con tención como 7 sus4, 7(b5), Maj7, 7, disminuidos, aug7, 7(add4), (add9). - Acordes de paso (Cromáticamente) - Utilización de dominantes secundarias. 		<ul style="list-style-type: none"> - A <ul style="list-style-type: none"> • Modulación transitoria a CM  <ul style="list-style-type: none"> - B <ul style="list-style-type: none"> • Modulación abrupta a EbM

			 <p>21 de luz y som-bra so - mos nos va-mos re - pi - tien - do</p> <p>25 so - mos dí - as y</p> <p>Chords: E^b, $Fm7(444)$, $Fm7$, $Fm7$, $E^b(449)$, $G7sus4$, $G7$, A^b</p> <ul style="list-style-type: none"> • Acorde de paso (C.c. 25)
<p>Me</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La melodía está construida en su mayoría por grados conjuntos, pequeños saltos e intervalos simples. - Es frecuente el uso de apoyaturas. - Recurrentemente la melodía tiende a descender. 	<p>- NO SON RELEVANTES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A • Salto disjunto de 6m - B • Salto disjunto de 8va

Anexo P: Manuscrito "Si no fuera por ti"

26.

"SI NO FUERA POR TÍ"
Pasillo

Letra: Oscar Hernandez M.
Música: Leon Cardona G.

"SI NO FUERA POR TI"

Pasillo-canción

Letra: Oscar Hernandez M.
Música: León Cardona G.

introducción

Em7(4) C7 Bbdim Am7(4) D7 Gm7 G#dim

Am7 D7 G7 C7 F Gm7

VOZ Gm7

si no fuera por tí

donde está ri a si no fuera por tí a quién di ri a, que la manzana es-

Ebm7 Ab7(9) Gbdim Fm7 Bbm7 Dm7(5b)

tuvogris, de ungrismelenca tí a, pero que de ese modo solfe tíz,

G7 Ct C7 Gm7 C7(9b) Fm7

a quién di ri a. si no fuera por tí quemeguestododí a

F6 Fm7 Bb7(9b) Ebm7 Eb6 Ebm7

perzdecirte todoy nada a, a quién di ri a, que estoy tan solo,

Ab7 Fm7 Bbm7 Ebm7 F#7

comoy nasa sola campanada a. A quien podríz yo des herreglaríz-

Bm7 Bb Bm7 Eb Adim A A6

co ba, des ordenarel sueño yel ca be títo, a quién si

Am7 D7 Gm7 Eb Gm7 C7

no a la gente que uno a ma. si no fuera por tí mi vida estaría

Fm7 Dm7 Em7(5b) A7 Dm Dm

ro ta, comoy antiguz cuerda, de qui ta rra. El solo hervetíz-

Bdim Bb7 A7 Gm7

Ti, conjura tí de rotay turisamez marra, si no fuera por tí,

C7 Eb7(9) D7 Gm7 C7 F

a quién di ri a que sigues habi tandenmi, comola tuz habitael dí a.

" S Í N O F U E R A P O R T Í "

PASILLO-CANCIÓN

LETRA DE OSCAR HERNÁNDEZ MONSALVE

MÚSICA DE LEÓN CARDONA GARCÍA

SÍ NO FUERA POR TÍ,
DONDE ESTARÍA?
SÍ NO FUERA POR TÍ,
A QUIÉN DIRÍA

QUE LA MAÑANA ESTUVO GRIS,
DE UN GRIS MELANCOLÍA,
PERO QUE DE ESE MODO SOY FELIZ;
A QUIÉN DIRÍA ?

SI NO FUERA POR TÍ QUE ME OYES TODO EL DÍA,
PARA DECIRTE TODO Y NADA, A QUIEN DIRÍA ?
QUE ESTOY TAN SOLO
COMO UNA SOLA CAMPANADA

A QUIÉN PODRÍA YO DESAPREGLAR LA ALCOBA,
DESORDENAR EL SUEÑO Y EL CABELLO,
A QUIÉN, SI NO
A LA GENTE QUE UNO AMA.

SÍ NO FUERA POR TÍ, MÍ VIDA ESTARÍA POTA,
COMO UNA ANTIGUA CUERDA DE GUITARRA,
EL SOLO VERTE ALLÍ, CONJURA MÍ DERROTA
Y TU RISA ME AMARRA.

SI NO FUERA POR TÍ
A QUIÉN DIRÍA
QUE SIGUES HABITANDO EN MÍ,
COMO LA LUZ HABITA EL DÍA

Anexo Q: “Si no fuera por ti”

Si no fuera por ti

(ALGD)

Letra: Oscar Hernandez
Comp: León Cardona
Arre: César A. Narváez H.

The musical score is arranged for Voice (Voz), Guitar (Guitarra), Trumpet (Tiple), and Piano (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with a key signature change.

System 1 (Measures 1-8): Key signature: one sharp (F#). Chords: Am7, D7, Cdim, Bm7, E7, Am7, A4dim, Bm7, E7.

System 2 (Measures 9-17): Key signature: one sharp (F#). Chords: A7, D7, G, G, Am7, D7, Gmaj7, G6, Gm7. Lyrics: Si no fue ra por ti don de es ta - rí - a si no fue ra por ti

System 3 (Measures 18-25): Key signature: one flat (Bb). Chords: C7, Fmaj7, F6, Fm7, Bb7, A4dim, Gm7, Cm7. Lyrics: a quién di - rí - a que la ma ña na es - tu vo gris de un gris me lan co - lí - a pe ro que de ese

© 2023 Narvaez Herrera

25

Vz *Em7-5 A7 Gm/OD D7 Am7 D7 Gmaj7 G6*
 mo do soy fe - liz a quién dí - rí - a si no fue ra por ti que me oyes to - do el dí - a pa ra de cir te

Gt

Tp

Pn

33

Vz *Gm7 C7 Fmaj7 F6 Fm7 Bb7 Gm7*
 to do y na da - a quién dí - rí - a que es toy tan so - lo co mo una so la cam pa - na da -

Gt

Tp

Pn

40

Vz *Cm7 Ebm7 A7 Dmaj7 D6 Cm7 F#7*
 a quiérpo drí a yo de sa rre glra la al - co - ba de sor de nar el sue - ño y el ca -

Gt

Tp

Pn

47

Bdim B B6 Bm7 E7 Amaj7 A6 Am7 D7

Vz

- be - llo a quién si no a la gen - te que uno a - ma si no fue ra por ti mi vi - da esta - ría

Gt

Tp

Pn

55

Gmaj7 Em7 Fdim B7 Em Em/D Cdim C7

Vz

ro - ta co mo una arti - gua cuer da de gui - ta - rra el so lo verte a - llí con ju ra mi de - ro ta y tu ri - sa me

Gt

Tp

Pn

63

B7 B7 Am7 D7 F7 E7 Am7 D7

Vz

- ma - rra si no fue ra por ti a quién dí - rí - a que si guesha bi - tan do ermí co mo la luz ha bi ta el

Gt

Tp

Pn

71

G G E7 Am7 A4dim Bm7 E7 Am7 D7 G

Vz
dí - a

Gt

Tp

Pn

80

G Am7 D7 Gmaj7 Em7 F4dim B7 Em

Vz
si no fue ra por ti mi vi - da esta - ría ro - ta co - mo una anti - gua cuer - da de gui - ta - rra

Gt

Tp

Pn

88

Em/D C4dim C7 B7 B7 Am7 D7 F7

Vz
el so lo ver te a - lí con ju - ra mi de - ro ta y tu ri - sa me a - ma - rra si no fue ra por ti a quién di - rí - a

Gt

Tp

Pn

Anexo R: Manuscrito “De que callada manera”

DE QUE CALLADA MANERA

¡De qué callada manera
se me adentra usted sonriendo,
como si fuera la primavera!
(Yo, muriendo.)

Y de qué modo sutil
me derramó en la camisa
todas las flores de abril.

¿Quién le dijo que yo era
risa siempre, nunca llanto,
como si fuera la primavera?
(No soy tanto.)

En cambio, ¡qué espiritual
que usted me brinde una rosa
de su rosal principal!

¡De qué callada manera
se me adentra usted sonriendo,
como si fuera la primavera!
(Yo, muriendo.)

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is accompanied by chords indicated by letters above the staff: C, F, Am, D, G, B, C7, F, Am, C7, F, C, F, C. The lyrics are written below the notes, with some words in parentheses indicating alternative phrasings or vocalizations. The score concludes with a double bar line and a final chord (F). At the bottom left, there is a small signature: "Bibujó Cuarera".

¡ De que ca lla da ma ne — ra se me a den — tra us ted son rien — do, — —
— ra ri sa siem pre nun ca llan — to, — —
co mo si fue ra la pri ma ve — — ra! (Yo, mu rien — do.)
co mo si fue ra la pri ma ve — — ra? (No soy tan — to.)
y de que mo do su til me de rra mó en la ca mi sa
en cam bio qué es pi ri — tual que us ted me brin de u na ro sa
to — das las flo res de a — bril. ¡ De que ca lla da ma ne —
de su ro sal prin ci — pal. " " " " " "
ra se me a den — tra us ted son rien — do co mo si fue ra la pri ma ve —
" " " " " " " " " " " " " " " " "
— ra! (Yo mu rien — do — — — — —) yo mu rien — do — —
— — — — — al S y C
¿ Quié n le di jo que yo e —

Bibujó Cuarera

Anexo S: “De que callada manera”

De que callada manera

(ALGD) Comp: Pablo Milanés
Arre: César A. Narváez H.

The musical score is arranged for Tenor and Guitar. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a Tenor part (marked with an 8) and a Guitar part. The second system includes the first line of lyrics: "De qué ca lla da ma ne - Quién di - jo que yo e -". The third system continues with lyrics: "- ra se me a - den - tra us - ted son - rien - do co mo si fue ra la pri - ma ve - ra - ra ri - sa - siem - pre y nun - ca - llan - to co mo si fue ra la pri - ma ve - ra". The fourth system concludes with lyrics: "yo mu rien - do no soy tan to y de qué mo do sú - til me de - rra - mo en la - ca - mi - sa en cambio qué pe - ri - tual que me brin - de u - na - ro - sa".

De que callada manera © 2023 Narvaez Herrera

Tenor

8

F G C 1C F G

to - das las flo - res de a - bril
de su ro - sal prin - ci - pal

Guit.

Tenor

8

C D G 2C F G C

De qué ca - lla - da ma ne -

Guit.

Tenor

8

F G C E7

- ra se me a - de - tra us - ted son - rien - do co - mo si fue - ra la pri - ma ve -

Guit.

Tenor

8

Am Gm C7 F G C C

- ra yo mu rien - do yo mu rien - do

Guit.

Tenor

Am D G F C G F

Guit.

Tenor

C C C F G

Quién le di - jo que yo e - ra ri - sa - siem - pre y nun - ca - llan -

Guit.

Tenor

C E7 Am D G

- to co - mo si fue ra la pri - ma ve - ra no soy tan - to

Guit.

Tenor

E7 Am Gm C7 F

un cam - bio que espi - ri - tual que udes - me - brin - de u - na - ro - sa de su ro - sal -

Guit.

The musical score is divided into four systems, each with a Tenor vocal line and a Guitar accompaniment line. The lyrics are written below the Tenor line, and chords are indicated above the staff.

System 1:
 Tenor: G C C F G C
 Lyrics: prin - ci - pal De que ca - lla - da - ma ne -

System 2:
 Tenor: F G C E7
 Lyrics: - ra se me a - den - tra us - ted - son - rien - do se - mo - si fue - ra - la - pri - ma - ve -

System 3:
 Tenor: Am Gm C7 F G C C/B Am Am/G
 Lyrics: - ra - yo mu rien - do yo mu rien - do

System 4:
 Tenor: F G C
 Lyrics: (No lyrics present in this system)

4 © 2023 Narvaez Herrera *De que callada manera*

Anexo T: "Celia"

Celia

(ALGD) Comp: Marta Gómez, Fernando Valverde y Antonio Mazzei
Arre: César A. Narváez H.

Voz

Piano

9

17

25

Vz

Pn

No co -

- no - ces la llu - via ni los ar - bo les ___ pe ro eres ya un bos que. con del + fi - nes y

la - gos y monta - ñas. que lle vantó nom bre. hoy co - mien za el muni - do pa - ra ti

y - se pue - blan tus o - jos con el mar hoy. que to - dos te re - ci - ben co - mo en

Celia

© 2023 Narvaez Herrera

1

32

Gm Gm E \flat F

Vz

u - na es ta - ción don - de siem - pre se es pe - ra y no hay ma - pa que di - ga - ha - cia

Pn

40

B \flat B \flat B \flat Gm

Vz

don de ir hoy co - mien - za el mun - do pa - ra ti tris - te - za i - nad ver - ti -

Pn

48

Gm F F Gm

Vz

- da - e - res - tiem - po lim - pio si - len - cio o - lor a ma - de - ra a -

Pn

55

E \flat F B \flat B \flat E \flat B \flat

Vz

- mor sin or gu - llo mi cer - te - za

Pn

64

Vz

Pn

has tra - i - do el mur - mu - llo de un re - cuer - do

72

Vz

Pn

los pies pe - que ños y pe - que - ños es el ras - tro que has de - ja - do en las ho ras de e

79

Vz

Pn

- ne - ro hoy co - mien - za el mun - do pa - ra ti y se pue - blan tus

86

Vz

Pn

o - jos con el mar hoy que to - dos te re - ci - ben co mo en u - na es ta - ción don - de sierr

94

Vz

Pn

- pre - se es - pe - ra y no hay ma pa que di - ga - ha - cia donde ir hoy co - mien za el mun

102

Vz

Pn

- do pa - ra ti bri - llan tus o - jos sin som - bra ni pu - ñal al - quien,

109

Vz

Pn

- di - ce tu nom - bre en el fu - tu - ro y u na ca - sa va ci - a se lle - na

117

Vz

Pn

¿Cómo se rá la vi - da cuan do crez - ca en tus ma - nos frá - gil co mo un

125

Vz

F B^b B^b/D

pes que vuel ve al ri - o? ¿Có mo se - ran tus mie - dos cuan do ol - vi - den que la llu -

Pn

131

Vz

Gm Gm F

- via en un ár bol se con - vier te y hay un mar en ca da o - la es con di - - da

Pn

139

Vz

B^b B^b sus2 B^b E^b/B^b B^b

no co - no - ces la llu - via ni los ar - bo les pe - ro e res ya un bos - que

Pn

mp

146

Vz

B^b B^b sus2 E^b/B^b B^b

con es tre - llas ya mo - res im - po - si - bles que lle - van tu nom bre no co -

Pn

153

Vz

B \flat B \flat E \flat /B \flat

- no - ces el mar ni el ba - rro ni los ar - bo les pe - ro e res ya un bos - que

Pn

160

Vz

B \flat E \flat B \flat B \flat B \flat sus4

rall. por el que pa - sa un ri a tempo

Pn

169

Vz

B \flat sus2 B \flat

rall.

Pn

Anexo U: “Herido de amor”

Herido de amor

(ALGD) Letra: Federico García Lorca
Compositor: Joan Manuel Serrat
Arre: Cèsar A. Narváez H.

The musical score is written for voice, guitar, and piano. It is in the key of F major and 4/4 time. The tempo is marked 'A tempo'. The score is divided into three systems of music. The first system (measures 1-4) features a vocal line with a whole rest, guitar accompaniment starting with a *mp* dynamic, and piano accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the instrumental accompaniment. The third system (measures 9-12) includes the vocal line with lyrics: "A - mor a - mor que está he - ri - do a - mor a - mor que e". The piano accompaniment in the third system includes a *mp* dynamic and a triplet of eighth notes. The guitar accompaniment in the third system includes a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line.

Herido de amor © 2023 Narvaez Herrera 1

14 B^bm Gm7-5 C7 Fm Fm/E^b G7/D

- tá he - ri - do he - ri - do de a - mor hu - r - do he - ri - do

18 D^b7 Csus4 C Fm Fm

muer - to de a - mor de - cid a to - dos que ha si - do

23 F7 B^bm Gm7-5 C7 Fm Fm/E^b

de - cid a to - dos que hasi - do *mf* el rui - se - ñor he -

27 D^b7 C7 Fm Fm/E^b B^bm/D^b

- ri - do muer - to de a - mor he - ri - do

31 Csus4 C7 Fm Fm A^b/E^b

muer - to de a - mor

mp

35 D^b Gm7-5 Csus4 C7 rit.

bis - tu rí de cua - tro fi - los

f

mp

rit.

39 A tempo Fm Fm F7 B^bm

bis - tu rí de cua - tro fi - los gar

mp

p

A tempo

44 Gm7-5 C Fm Fm/E^b G7/D D^b7

- gan - ta ro - ta yool - vi - do co - ge - me la ma

mp

48 Csus4 C Fm Fm F7

- no a - mor . que ven - go muy mal he - ri - do . que ven - go muy mal he

mp

53 Bbm Gm7 C7 Fm Fm/Eb D#7

- ri - do he - rí - do de a - mor hu - i - do he - ri - do

p *mf*

57 C7 Fm Fm/Eb Bbm/Db Csus4 C7

muer - to de a - mor he - ri - do muer - to

61 Fm Fm Fm Fm/Eb

de a - mor

mp

65 Fm/E^b B^b/D B^bm/D^b Fm/C Bdim/C

69 B^bm/C C A tempo Fm FM7 F7
mp que ven go muy mal he - ri - do que ven go muy mal he
 A tempo *mp*
 rit. A tempo *mp*

74 B^bm Gm7-5 C7 Fm Fm/E^b D^b7
 - ri - do he - ri - do de a - mor hu - í - do he - ri - do
p

78 C7 Fm Fm/E^b B^bm/D^b Csus4 C7
 muer - to de a - mor he - ri - do muer - to

82 Fm Bbm Bbm Fm

de a - mor

mp

p

86 Ab/Bb Db Gm7-5 Csus4

90 Csus4 C C A tempo rit. Fm

mp mu - er - to de a - mor

rit. mp A tempo rit. p

6

© 2023 Narvaez Herrera

Herido de amor

Anexo V: “Te quiero”

Te quiero

(ALGD)

Letra: M. Benedetti
Música: A. Favero
Arre: Lilliana Cangiano

The musical score is for the song "Te quiero" and is written for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. It is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is marked as quarter note = 92. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-6, and the second system covers measures 7-11. The lyrics are in Spanish. The piano accompaniment includes dynamics such as *mp* and *p*, and performance instructions like *rall.* and *A tempo*.

System 1 (Measures 1-6):

Soprano: Lo ro ro ro ro ro ro lo ro ro ro ro ro ro La ra ra ra ra ra ra ra ra —
Alto: Lo ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro La ra ra ra ra ra ra ra
Tenor: Lo ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro
Bajo: Lo ro ro ro ro La ra ra ra ra ra ra

System 2 (Measures 7-11):

Sopr.: Si te quie ro es por que sos mi a - mor mi cóm - pli ce y to - do y en la ca - lle co - do a
Alto: ra Si te quie ro es por que sos mi a - mor mi a - mor mi to do y en la ca - lle co - do a
Tenor: Si te quie - ro mi a - mor mi cóm - pli ce y to - do y en la ca - lle co - do a
Bajo: ra Si te quie - ro mi a - mor mi a - mor mi to - do y en la ca - lle co - do a

13

Sopr. co - do so - mos mu - cho más que dos so - mos mu - cho más que dos

Alto co - do so - mos mu - cho más que dos so - mos mu - cho más que dos

Tenor 8 co - do so - mos mu - cho más que dos so - mos mu - cho más que dos

Bajo co - do so - mos más que dos so - mos mu - cho más que dos

Pn

19

Solista 8 Tu ma nos son mi ca - ri - cia mis a - cor des co ti - dia - nos te quiero por - que tus ma - nos tra -
Tuso - jos son mi con - ju - ro con tra la ma la jor - na - da te quiero por tu mi - ra - da que

Sopr. Du ru ru ru ru du ru ru ru du ru ru ru ru du ru ru ru

Alto Du ru ru ru ru du ru ru ru du ru ru ru ru du ru ru ru

Tenor 8 Du ru ru ru ru du ru ru ru du ru ru ru ru du ru ru ru

Bajo Du ru ru ru du ru ru ru ru ru du ru ru ru ru

Pn *mp* *p*

25

Solista
8 - ba - jan por la jus - ti - cia tu - ro
mi - ra y siem bra fu -

Sopr.
ru ru ru ru ru tu bo - ca que es tu - ya y mi - a tu bo - ca ni se e - qui -

Alto
du ru ru ru tu bo - ca que es tu - ya y mi - a tu bo - ca ni se e - qui -

Tenor
8 du ru ru ru ru tu bo - ca que es tu - ya y mi - a tu bo - ca ni se e - qui -

Bajo
ru ru ru tu bo - ca que es tu - ya y mi - a tu bo - ca ni se e - qui -

Pn
rall. A tempo
mp p

31

Sopr.
- vo - ca te quiero por - que tu bo - ca _ sa be gri - tar re - bel - dí - a si te quiero _ es por que

Alto
- vo - ca te quiero por - que tu bo - ca _ que sa - be gri tar _ re - bel - dí - a si te quiero _ es por que

Tenor
8 - vo - ca te quiero por - que tu bo - ca _ que sa - be gri tar _ re - bel - dí - a si te quie -

Bajo
- vo - ca yo te quie - ro por - que tu bo - ca _ que sa - be gri tar _ re - bel - dí - a si te quie -

Pn
f

37

Sopr. *8* sos mi a - mor mi a - mor mi cóm - pli ce y to - do y en la ca lle co do a co - do so mos mu - cho más que

Alto *8* sos mi a - mor mi a - mor mi to - do y en la ca - lle - co - do a co - do so mos mu - cho más que

Tenor *8* - ro mi a - mor mi a - mor mi cóm - pli ce y to - do y en la ca - lle - co - do a co - do so mos mu - cho más - que

Bajo *8* - ro mi a - mor mi a - mor mi to - do y en la ca - lle co do a co - do so - mos más que

Pn

43

Solista *8* Y por tu ros - tro sin - ce - ro
Y por que aor no e au - ro - ra

Sopr. *8* dos so - mos mu - cho más que dos Du ru ru ru ru

Alto *8* dos so - mos mu - cho más que dos Du ru ru ru ru

Tenor *8* dos so - mos mu - cho más que dos Du ru ru ru ru

Bajo *8* dos so - mos mu - cho más que dos Du ru ru ru du ru

Pn *mp*

49

Solista
 y tu pa so va ga - bun - do y por el llan - to del mun - do por que sos pue - blo te quie - ro
 mi cándi - da mo ra - le - ja y por queso - mo pa - re - ja que sa - be que no da so - la -

Sopr.
 du ru ru ru du ru ru du ru ru ru du ru ru

Alto
 du ru ru ru du ru ru du ru ru ru du ru ru

Tenor
 du ru ru du ru ru ru ru ru du ru ru ru ru ru

Bajo
 du ru ru du ru ru ru ru ru

Pn

55

Sopr.
 Te quiero en mi pa - ra - í - so es de cir que en mi pa - ís la gen te vi - va fe - liz aun que no

Alto
 Te quiero en mi pa - ra - í - so es de cir que en mi pa - ís la gen te vi - va fe - liz vi - va

Tenor
 Te quiero en mi pa - ra - í - so es de cir que en mi pa - ís la gen te vi - va fe - liz vi - va

Bajo
 Te quiero en mi pa - ra - í - so es de cir que en mi pa - ís la gen - te vi - va vi - va fe - liz vi - va

Pn
 rall. A tempo

61

Sopr. ten - ga per - mi - so Si te quie ro es por que sos mi a - mor mi cóm - pli - ce y to - do

Alto aun que no ten - ga per - mi - so Si te quie ro es por que sos mi a - mor mi to - do y en la

Tenor 8 aun que no ten - ga per - mi - so Si te quie - ro mi a - mor mi cóm - pli - ce y to - do y en la

Bajo aun que no ten - ga per - mi - so Si te quie - ro mi a - mor mi to - do y en la

Pn *rall.* *A tempo*

67

Sopr. y en la ca - lle co - do a co - do so mos mu - cho más que dos y en la ca - lle co - do a co - do so mos

Alto ca - lle co - do a co - do so mos mu - cho más que dos y en la ca - lle co - do a co - do so mos

Tenor 8 ca - lle co - do a co - do so mos mu - cho más que dos y en la ca - lle co - do a co - do so mos

Bajo ca - lle co - do a co - do so mos más que dos y en la ca - lle co - do a co - do so mos

Pn *f*

73

Sopr. mu - cho más que dos

Alto mu - cho más que dos que dos

Tenor 8 mu - cho más que dos más que dos

Bajo mu - cho más que dos más que dos

Pn rall.

Detailed description: This is a musical score for a vocal quartet and piano. It consists of five staves. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The piano part is labeled 'Pn'. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are 'mu - cho más que dos' for Soprano, 'mu - cho más que dos que dos' for Alto, 'mu - cho más que dos más que dos' for Tenor, and 'mu - cho más que dos más que dos' for Bass. The piano part features chords in the left hand and a melodic line in the right hand. A 'rall.' (rallentando) marking is present in the final measure of the piano part.

Anexo W: “Idilio Muerto”

Idilio muerto

(ALGD)

Comp: César Vallejo - Noel Nicol
Arre: César A. Narváez H.

Melodía

♩ = 84 ♩ = 120

Em D C B Am Em B Em F7

10 Em B/F# Em/G F7 E7

Qué es - ta - rá ha cien - do es ta ho - ra mi an - di - na y dul - ce Ri - ta

15 E7 Am Am Am Am Em

de jun - co y ca pu lí aho ra que me asfi - xi a Bi zan - cio y que dor - mi ta

21 C7 F# B7 Em B7 Em

la san - gre. co mo flo - jo cog nac den - tro de mí _ Dón de es ta - rán sus ma -

27 B/F# Em/G F7 E7 E7

- nos que en ac - ti - tud con tri - ta _ plan - chaban en las tar - des. blan - cu ras por ve -

32 Am Am C D G C7 F#

- nir _ a - ho ra enes - ta llu - via que me qui - ta _ la _ ga nas. de vi vir _

39 B7 Em Em D7 D7 G

las ga nas de vi.vir _ Qué se rá de su _ fal da de fra ne - la

45 **B7** **Em** **C** **F#** **B7** **B7** **C** **F#**



de sus a - fa - nes. de . su an - dar de su sa bor a ca - ñas. de ma - yo del lu -

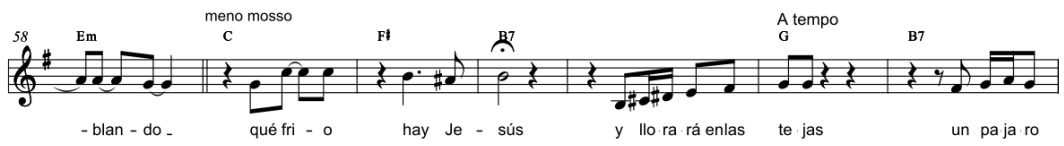
52 **B7** **B C C#** **D7** **D7** **G** **B7**



- gar ha de estar . se ala puer - ta mi ran do al - gún ce - la . je _ y al . fin _ di ra tem

58 **Em** **C** **F#** **B7** **A tempo** **G** **B7**

meno mosso



- blan - do _ qué fri - o hay Je - sús y llo ra rá en las te jas un pa ja ro

65 **Em** **C** **G** **B7** **Em** **Am D** **G** **C** **B7**



sal va je y _ llo ra - rá en la te - jas un pa ja ro sal - va - je _

73 **Em6**



Anexo X: "Final"

Final
(Danza)

Letra: Octavio Gamboa
Música: Gustavo Adolfo Renjifo

♩ = 60

Voz

Tiple

mf *p* *pp*

2da vez rall..

5

5 De vi-da y muer - te a - mor Am9 F7 to - dos es - ta - mos E7sus4 E7 he - chos

9

9 a - sí co - mo la mú - si - ca Dm7 G7sus4 Gaug7 C6 de so - ni - do y si - len - cio

13

13 de men - ti - ra y ver - da - ad B7(b5) E7 a - sí co - mo los sue - ños F Maj7

Tpl

©CaimoMusica2010

2

Final

17

de lá-gri-ma y son - ri - sa de lá-gri-ma y son - ri - sa en len-gua-je al - ter - no

17

D m7 G C E m7(b5) E° D m7

Tpl

21

de luz y som-bra so - mos nos va-mos re - pi - tien - do

21

E♭ F m7(add4) F m7 F m7 E♭(add9)

Tpl

25

so-mos dí - as y no-ches e - fi-me-ros y e - ter - nos y co-mo el a - gua

25

G 7sus4 G7 A♭Maj7 E♭7 A♭6 A♭Maj7

Tpl

29

so-mos de la tierra y el cielo y co-mo el aire a - mo or y co-mo el aire amo

29

F m7 D m7 G sus4

Tpl

33

o - or u - ni - dos y dis - per - sos

33

A♭Maj7 F m7 B♭7

Tpl

2da vez a Coda

©CaimoMusica2010

Ad libitum... Final 3

36

Tpl

36

40

Tpl

40

44 Coda

Tpl

44

mf *p* *pp*