



Facultad Internacional de Comunicación e Industrias Culturales

Carrera de Música

Modalidad Presentación Artística

Concierto de obras para soprano lírica - ligera del Barroco al Contemporáneo

Trabajo de Titulación para la obtención del Título de

Licenciatura en Música con énfasis en canto lírico

Presentada por:

Emilia Camila Samaniego Valle

Tutor:

Juan Carlos Franco

Quito, enero de 2025

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo presentar un recital de canto lírico para soprano lírica-ligera que abarque los distintos períodos de la música universal: Barroco, Clásico, Romántico y música del siglo XIX hasta XX. El repertorio seleccionado para este recital es poco común en las salas de conciertos de la ciudad de Quito. Este recital contribuye a enriquecer la oferta cultural, fomentando el desarrollo educativo y artístico, así como la sensibilidad de la comunidad. Ofrece una experiencia nueva y beneficiosa, alimentando el interés por la música clásica y atrayendo a nuevos públicos, destacando la riqueza musical existente. Además, puede promover a jóvenes músicos y cantantes en el desarrollo de sus carreras. Fomentar este tipo de iniciativas es crucial para mantener vivo el canto lírico.

Palabras clave: *Barroco, Clásico, Romántico, Siglo XIX-XX, voz, soprano lírica-ligera.*

Abstract

The aim of this work is to present a lyrical singing recital for light- lyric soprano light- lyric soprano that spans various periods of universal music: Baroque, Classical, Romantic and music from the 19th to the 20th century. The repertoire selected for this recital is rarely heard in the concert halls of Quito. Presenting this recital contributes to enriching the cultural offerings, fostering educational and artistic development, as well as the community's sensitivity. It offers a new and beneficial experience, nurturing interest in classical music and attracting new audiences, highlighting the existing musical richness. Additionally, it can promote young musicians and singers in developing their careers. Encouraging such initiatives is crucial keeping lyrical singing alive.

Key words: *Baroque, Classical, Romantic, XIX-XX century, voice, light- lyric soprano*

Declaración de Aceptación de Norma Ética y Derechos

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.



Emilia Camila Samaniego Valle

CC. 1726810367

Dedicatoria

A mis padres y a mi familia

Agradecimiento

Agradezco a mis padres por todo el apoyo que he recibido siempre para poder caminar en el sendero de la música y del canto, por tener paciencia y a pesar de todo seguir ahí con todo el amor. Agradezco a Ricardo por impulsarme cada día contra viento y marea. Y a mi hermano por ser un ejemplo para mí, de nunca rendirme y escuchar la mejor música del mundo.

Índice de Contenido

Resumen	2
Abstract	2
Declaración de Aceptación de Norma Ética y Derechos	3
Índice de Contenido	6
Introducción	9
Planteamiento del Problema	10
Objetivos	12
General.....	12
Específicos	12
Revisión Preliminar de la Literatura	12
Metodología de la Investigación	14
Modalidad de Titulación: Producto Artístico	16
CAPÍTULO I	17
1. Historia de la música occidental de los distintos períodos	17
1.1 Período Barroco.	17
1.2 Período Clásico.	23
1.3 Período Romántico.....	30
1.4 Sociedad y cultura de la primera mitad del siglo XIX hasta el siglo XX.	39
CAPÍTULO II	47
2. La voz y sus características.....	47
2.1 Las voces femeninas.	49
2.2 Clasificación de la voz Soprano.....	50
2.2.1 Soprano ligera.	51
2.2.2 Soprano lírica.	51

2.2.3	Soprano Spinto.....	52
2.2.4	Soprano dramática.	53
2.3	Soprano lírica ligera.....	53
CAPÍTULO III.....		55
3.	Concierto.....	55
3.1	Introducción.....	55
3.2	Argumentación temática del concierto.	56
3.3	Planificación general.....	58
3.4	Composición y/o arreglos.	61
Conclusiones		78
Bibliografía		81
Anexos		83
a)	Partituras.....	83
b)	Programa de Mano.....	128
c)	Afiche.....	132

Índice de Tablas

Tabla 1. Planificación General.....	58
-------------------------------------	----

Concierto de Obras para Soprano Lírica - Ligeras del Período Barroco al Contemporáneo

Planteamiento del Problema

En la ciudad de Quito la música académica y el canto lírico siempre han sido vinculados a grupos privilegiados que han tenido un mayor acceso a un círculo de cultura. El reconocer los distintos tipos de voces y el repertorio que debe cantar cada voz no es algo que se conozca fácilmente. Estos repertorios se han interpretado en nuestro país para una audiencia minoritaria, haciendo compleja su difusión y principalmente que los distintos oyentes lo disfruten y sean capaces de distinguir la clasificación de los distintos tipos de soprano. Si bien es cierto se han realizado algunos acercamientos a través de conciertos didácticos por distintas agrupaciones, orquestas e instituciones, pero es evidente que los caminos que se han tomado para la difusión de esta música en específico no han recorrido los caminos necesarios para cumplir con el ambicioso objetivo de vincular distintos públicos y que se genere conocimiento tanto acerca de las voces como de los repertorios que se interpretan.

A pesar de que desde el año 2003 La Fundación Teatro Nacional Sucre, teatro en el cual se han realizado la mayor producción de Ópera en el Ecuador, ha intentado difundir este género con fuerza, llevando a cabo producciones como: “la Ópera Manuela y Bolívar, una coproducción internacional entre Ecuador, Venezuela, Alemania, Italia, Argentina, Cuba y España (estreno mundial en 2006); la Ópera Carmen, que contó con el debut de uno de los elencos propios de la fundación, la Compañía Lírica Nacional (2008); y la Ópera Faust de Gounod, un proyecto nuevo en el que intervinieron un sinnúmero de artistas tradicionalmente no asociados con óperas (2013)” (Pérez Torres, 2015, p. 8) Así como también conciertos líricos de gala y si bien ha sido un género con buena recepción no ha sido suficiente para que la apreciación musical tenga mayor acogida.

Por lo cual arriesgarse a hacer un evento como galas líricas, vale totalmente la pena para compartir nuevas experiencias, sonidos, idiomas y timbres que permita a la gente distinguir la voz de soprano lírica ligera.

Objetivos

General

Realizar un concierto para soprano lírico ligera que abarque un repertorio de los distintos períodos de la música académica.

Específicos

- Indagar sobre la historia de la música occidental desde los periodos Barroco hasta el contemporaneo.
- Estudiar la característica de las voces y sus repertorios en el marco de la música occidental.
- Producir un concierto para soprano lirica-ligera con una selección de obras de los distintos períodos de la música occidental (Barroco al Contemporaneo).

Revisión Preliminar de la Literatura

Para la primera parte de la investigación, es decir para el capítulo 1, se utilizará el libro *Historia moderna: Europa, África, Asia y América* de Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw donde explica el contexto social, económico y político de los distintos siglos XVII, XVIII y XIX. Para reforzar todo el contexto histórico también se revisará el libro *Historia universal: civilización europea* de María Torres Jiménez. Así mismo *La enciclopedia del estudiante-música*, será una gran guía para completar las circunstancias históricas donde se desenvolvía la música, el canto, dando peculiaridades distintivas de cada período musical. La parte musical y vocal también estarán sustentadas con el libro *Compendio de historia de la música: desde la antigua Grecia hasta fines del siglo XVIII con preliminares sobre formas y géneros* de Ernesto

de la Guardia donde explica rápidamente la vida de los compositores más importantes de cada época, con sus composiciones y las características más relevantes. Así también fortaleceré la información con el libro *Los géneros musicales*, de Gérard Denizeau donde menciona las características de cada uno de los géneros y sus mayores obras significativas. El libro *La música: como proceso histórico de su invención* de Adolfo Salazar trata sobre los componentes específicos de la música en su contexto y detalles de los compositores. Para la parte histórica de la voz el libro *La Ópera* de Pola Suarez será clave ya que es un libro que habla acerca del desarrollo del canto durante las diferentes épocas, dando conocimientos importantes sobre el teatro cantado. Se utilizará también el artículo de Gladys Shiaffino, *Problemática de la ópera en el Ecuador y en Latinoamérica*, que describe cómo la ópera llegó a Latinoamérica y por ende a nuestro país y su desarrollo gracias a compositores ecuatorianos en las décadas de 1920 y 1930. Para desarrollar el tema acerca de la presentación de las obras en Quito, se tomará información del trabajo *Análisis y diseño de estrategias para la promoción de eventos artísticos de la Fundación Teatro Nacional Sucre dirigidas a segmentos específicos de la población*, de Loly Pérez donde cuenta una breve historia de las producciones que se han realizado en dicha institución.

Para el segundo capítulo que habla específicamente de la voz utilizaré los dos libros que son puntos clave para el desarrollo de este ítem. *La Ópera* de Pola Suárez, libro mencionado anteriormente, es el cual nos dará una guía acerca de los tipos de voces que existen y de la historia de la ópera y de cómo el desarrollo de esta ha influenciado para el crecimiento de la técnica de la voz. El otro libro que contribuirá para el tratamiento de este capítulo será *El arte del canto, el misterio de la voz desvelado* de Arturo Reverter. Este texto explica el funcionamiento de la voz, el sistema respiratorio y fonador claves para el canto, también expone sobre las

propiedades del timbre y los distintos tipos. Habla del rango vocal, y de la clasificación de las voces. También la terminología utilizada en el canto es un tema que se encuentra en este libro, los distintos repertorios para cada voz y los referentes.

En la última parte se incluirá el libro, *El maestro invita a un concierto*, de Leonard Bernstein, se basa en los conciertos que realizó 1958-1972, donde explica de una manera lúdica características de interpretación, forma, estilo y contexto histórico de obras fundamentales para la música académica que nos servirán como referencia para una mejor interpretación. Así mismo, el libro antes mencionado *El arte del canto, el misterio de la voz desvelado* de Arturo Reverter servirá para una mejor interpretación ya que también habla de fraseo fiato, portamentos, reguladores, como abordar las coloraturas, etc. La tesis de Febe Mariana Aguirre llamada *Cambios de carácter interpretativo en el canto de la soprano lírica: comparación entre la década 1950 y a actualidad*, nos habla de las distintas interpretaciones comparando las de los años 50 con las de la actualidad y también expone algunos elementos de performance que enriquecerán la parte interpretativa del recital.

Metodología de la Investigación

“La Metodología es la ciencia que nos enseña a dirigir determinado proceso de manera eficiente y eficaz para alcanzar los resultados deseados y tiene como objetivo darnos la estrategia a seguir en el proceso” (Cortés Cortés & Iglesias León, 2004, p. 8) Es decir que la metodología son los pasos que daremos en la investigación para alcanzar nuestro objetivo de manera ordenada y sistemática.

Dado que el objetivo principal de la investigación será la realización de un Concierto de obras para soprano lírica ligera del período Barroco al contemporáneo, el diseño de investigación que se utilizará será el no experimental.

“El diseño no experimental, son estudios que se realizan sin la manipulación deliberada de variables y en los que sólo se observan los fenómenos en su ambiente natural para después analizarlos” (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 149) Por lo que se aplicará perfectamente al presente trabajo, ya que se realizará un concierto en donde el público reaccionará libremente a la música que escuche y no podrá ser manipulado por el investigador.

“El enfoque cualitativo es una vía de investigar sin mediciones numéricas, tomando encuestas, entrevistas, descripciones, puntos de vista de los investigadores, reconstrucciones de los hechos, no tomando en general la prueba de hipótesis como algo necesario. Se llaman holísticos porque a su modo de ver las cosas las aprecian en su totalidad, como un TODO” (Cortés Cortés & Iglesias León, 2004, p. 10) Ya que el estudio no será con mediciones numéricas y el proceso será más amplio y dinámico se utilizarán las herramientas y técnicas propias de este enfoque.

También se usará la bitácora o diario de campo, “las anotaciones se registren en lo que se denomina diario de campo o bitácora, que es una especie de diario personal, donde además se incluyen: Las descripciones del ambiente o contexto (iniciales y posteriores). Recordemos que se describen lugares y participantes, relaciones y eventos, todo lo que juzguemos relevante para el planteamiento.” (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 380) Se empleará esta técnica ya que se describirá el cronograma de preparación del concierto, ensayos musicales, estudio de las obras, etc.

También se utilizará la recolección de Biografías e historias de vida, “es una forma de recolectar datos que es muy utilizada en la investigación cualitativa “ (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 436) Se utilizará esta técnica ya que necesitamos conocer la biografía de todos los compositores de las obras que se interpretará en el recital.

“Uno de los aspectos de la presentación artística es su carácter intangible, que forma parte del lenguaje musical como un medio de comunicación superior en las artes. Tiene que ver con la estética y la semiótica musical, además de las habilidades adquiridas relacionadas a la actuación en el escenario” (Universidad de los Hemisferios, 2020, p. 22).

En base a lo descrito anteriormente, la investigación empezará realizando una inmersión bibliográfica sobre los temas que compondrán el marco teórico, que servirán para desarrollar la investigación. En la primera parte se buscarán documentos enfocados en los temas: historia de la música en sus distintos períodos (del Barroco al Contemporáneo), sus detalles y características, bibliografía de los compositores de cada obra escogida, etc. Luego para ampliar la segunda parte se hará una síntesis sobre el proceso que se realizó para preparar el recital, el estudio de las obras, dicción, estudio del contexto histórico, ensayos musicales y puesta en escena. Posteriormente se organizará la información adquirida y se resumirá.

Modalidad de Titulación: Producto Artístico

La modalidad que se empleará para la investigación y realización del recital será:
Presentaciones artísticas.

Uno de los aspectos de la presentación artística es su carácter intangible, que forma parte del lenguaje musical como un medio de comunicación superior en las artes. Tiene que ver con la

estética y la semiótica musical, además de las habilidades adquiridas relacionadas a la actuación en el escenario (Universidad de los Hemisferios, 2020, p. 22).

CAPÍTULO I

1. Historia de la música occidental de los distintos períodos

La historia de la música occidental está conformada por varios períodos o épocas. Cada uno tiene características de estilos, técnicas y formas musicales que representan los valores culturales y estéticos de su tiempo. En este recital se interpretarán obras de los períodos Barroco, Clásico, Romántico y Contemporáneo de los cuales se abordará brevemente.

1.1 Período Barroco.

El período Barroco abarca la época desde 1600 (Nacimiento de la ópera) hasta 1750 (Muerte de Bach) aproximadamente. Europa estuvo lleno de cambios, crisis en todos los aspectos: económicos, sociales, políticos, culturales, etc.

Contexto Político. En este período la política estaba regida por la monarquía absolutista. Este absolutismo se daba en toda Europa, exceptuando a Holanda e Inglaterra y tenía como fuerte aliado a la iglesia y la nobleza. Los intereses de cada nación de Europa se intensificaron y buscaron imponer su dominio de una manera preeminente. “Durante el siglo XVI fue España la nación hegemónica, y en el siglo siguiente lo fue Francia” (Fernández et al., 2006, p. 48) En Francia todo el poder se concentró en el Rey Luis XIV, “el Rey Sol”, siendo quien dictaba las leyes, quien decidía en economía, jefe de ejércitos, cultura y administrador hegemónico. La crisis política se resuelve con el surgimiento de sistemas políticos más progresistas dando como resultado una reacción estatalista y oligárquica que impacta a toda Europa. Inglaterra por su parte tenía una monarquía parlamentaria, donde los parlamentos (lores y nobleza) jugaban un rol muy

importante. Oliver Cromwell, líder de los parlamentaristas, después de la guerra de 1642, convierte a Inglaterra en República. (Mola & Shaw, 2015, p. 241)

Contexto Religioso. El acontecimiento más importante de esta época en el ámbito religioso fue la guerra de los Treinta años (1618-1648) la cual da fin a un período, “con sus prolongaciones hasta 1659 (guerra franco – española y paz de los Pirineos) y hasta 1660 (guerra del imperio Norte y paces de Copenhague y Oliwa)” (Mola & Shaw, 2015, p. 251) Esta guerra surge debido a los esfuerzos de la Casa de Habsburgo (una de las casas reales más influyentes y poderosas de Europa), con la finalidad de establecer e imponer su dominio absoluto sobre el Imperio alemán y a su vez imponer el catolicismo sobre los estados protestantes. (Mola & Shaw, 2015, p. 251). Luego de este primer conflicto suceden varios confrontamientos en toda Europa como el de la Monarquía española frente a las Provincias Unidas que eran provincias protestantes calvinistas. También la victoria decisiva en la batalla de la Montaña Blanca que determina el inicio de la recatolización del Reino de Bohemia y el acecho hacia los calvinistas - checos por parte de los alemanes. La última parte de la guerra se dio cuando Francia entra al combate junto a los protestantes, en oposición a Austria y España que también se enfrentarían a distintos movimientos separatistas dentro del territorio. Francia al derrotar a España y a los alemanes da como resultado la firma de la paz de Westfalia. (Mola & Shaw, 2015, p. 252)

Contexto Social / económico. En cuanto a la población en general, la expectativa de vida era muy corta. Las malas condiciones de vida, la desnutrición y las pestes hacían que la tasa de mortalidad sea muy alta. La crisis económica de la época se dio por un fenómeno llamado Malthusiano (los recursos alimenticios son escasos para mantener a la población). (Mola & Shaw, 2015, p. 242) Esta crisis generó explotación campesina y a su vez levantamientos y un

quiebre del sistema tardo feudal. Debido a estos problemas y las complicaciones climáticas se generaron daños a las cosechas y graves proliferaciones de epidemias.

La música en el Barroco. La música barroca llega como una reacción hacia la música renacentista. Es uno de los períodos más extensos, productivos, revolucionarios y cruciales para la historia de la música occidental, así como la más influyente. El Barroco se podría dividir en: Barroco temprano (1600-1650), el cual se determina por la proliferación del género polifónico madrigal y por el recitativo de la música vocal solista y bajo continuo, llamada la *seconda prattica*. Los compositores más importantes de este período son Emilio de Cavalieri y Claudio Monteverdi. Luego, el Barroco medio que va de 1650 a 1700. En este período se destaca el compositor Henry Purcell. Y por último el Barroco tardío (1700-1750). En este se encuentran los compositores Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi, Haendel y Johan Sebastian Bach.

Música vocal. La creación de la ópera dio un nuevo giro a la música Renacentista creando un nuevo concepto de drama en música (una obra escénica destinada a ser representada cantando) y un aporte fundamental para la música vocal. En el artículo de Ernesto Guardia: Compendio de Historia de la Música Antigua dice: “La Ópera como toda forma de arte, no nació de repente; fue germinando de otras formas y tendencias, teatrales unas, puramente musicales otras, hasta que varios artistas supieron definir su teoría y llevar a cabo su realización práctica”. (Guardia, 2020, p. 144). Esto explica que la ópera no nació por sí sola, sino que tuvo influencia de otras artes, como el teatro, la tragedia griega, el ballet del siglo XV de Borgoña, las fábulas mitológicas presentadas con música en Italia, todas ellas fueron precursoras de la ópera. En referencia a lo musical los madrigales son uno de los elementos importantes que influyeron en la ópera por su característica de introducir recitativos, tener un estilo dramático y colocar solos y dúos donde los personajes contrastaban. “La monodia, la simple recitación entonada y

con sobrio acompañamiento armónico, indicado abreviadamente en el “continuo” o bajo cifrado, fue el nuevo ideal estético que debía florecer en la ópera...”(Guardia, 2020, p. 146). En esta monodia el canto de solista no era melódico sino era en un término medio entre hablado y declamado. Estas monodias que llevarán hacia los madrigales monódicos, daran como resultado lo que se conoce como arias. (Guardia, 2020, p. 147).

Otro elemento fundamental para el desarrollo de la ópera fue la creación de la Camerata Bardi. Era un grupo de humanistas patrocinado por el Conde Giovanni de' Bardi el cual se reunía para hablar y orientar las nuevas tendencias de las artes, específicamente de las artes musicales y dramáticas. En 1600 el resultado de su trabajo se vio reflejado en el estreno de la primera ópera de la historia: Eurídice, música de Jacopo Peri (1561-1633). “Esa Ópera florentina marcó el inicio de una nueva era lírica. Al musicalizar un drama teatral (*dramma per musica*) cuyos personajes son todos cantados, se abrió una nueva fase musical profundamente escrita en el destino del barroco” (Denizeau, 2002, p. 83) Buscaban la renovación de la música y pensaban que era fundamental volver a las formas del antiguo teatro griego, integrando y poniendo como base a las formas musicales de ese momento, que eran drama litúrgico, los madrigales cómicos, los intermedios teatrales y los dramas pastorales.

Posteriormente, Claudio Monteverdi (1567-1643), figura muy importante en la música vocal y en la transición de la música renacentista a la música barroca. Su mayor característica es la combinación de una escritura homofónica y contrapuntista. También emplea armonías más complejas para su época, disonancias (séptimas y novenas) y el uso del cromatismo. Su primera ópera fue: Orfeo. También uno de los géneros que llevó a su esplendor fue el madrigal que en ocho escritos exponen las etapas de su notable evolución. En ellas se puede ver el virtuosismo vocal y el estilo lleno de expresividad. “La declamación ya no es monótona, dentro de su línea

escueta, sino cálida, expresiva. Y con ella alternan esbozos, destellos de melodía”(Guardia, 2020, p. 153). Esto quiere decir que en Monteverdi ya se veían ideas del aria donde la música y la expresividad tienen más protagonismo que el texto. Su primera ópera fue Orfeo (1607). Esta ópera representa con mayor claridad a lo que se conoce como Ópera seria, enfocándose en la parte lírica y no prioritariamente en la declamatoria como sus antecesores habían dado más importancia. El trabajo de Monteverdi es muy significativo para el desarrollo del Barroco influenciando en la ópera que vendría posteriormente. (Denizeau, 2002, p. 87).

A finales del siglo XVII en Nápoles, Alessandro Scarlatti (1660-1725), consolidó un elemento importante para la ópera que fue la forma del aria da capo. También desarrolla los recitativos de dos tipos: Seco, una línea de canto y acompañamiento de bajo continuo que podía ser con el clave, viola da Gamba, órgano, etc. Y el recitativo Acompañado, una línea melódica de canto acompañada de un conjunto de instrumentos que siguen rigurosamente el tiempo.(Salazar, 2014, p. 218). en Francia, Jean Baptiste Lully (1632-1687), no permitió influenciar su música con el estilo napolitano de Scarlatti que logró extenderse por toda Europa. En las obras de Baptiste Lully el aspecto más importante fue el ballet. Su libreto se inspiraba en tragedias clásicas francesas y la línea melódica seguía la prosodia del lenguaje. El Rey Luis XIV además de ser el protector y mecenas de Lully, dictaminaba que las historias y el texto debían tener mayor protagonismo que las líneas melódicas. Por mucho tiempo fue él quien dictaría las reglas de cómo se debería crear y representar la música escénica y que daría el resplandor a la ópera francesa del siglo XVII. (Guardia, 2020, p. 163). Henry Purcell (1659-1695), fue de los compositores más importantes para el Barroco medio. “Como autor dramático trabajó la mascarada, espectáculo de los siglos XVI y XVII en el que se exponían historias alegóricas o mitológicas a base de danzas, partes habladas y gran aparato escénico, a lo que Purcell adicionó

el recitativo italiano” (Fernández et al., 2006, p. 66). Compone la ópera Dido y Eneas que es considerada como la más importante en la historia de la música dramática inglesa además de ser la primera ópera considerada puramente inglesa.

Posteriormente en el Barroco tardío surge la figura de Antonio Vivaldi (1678-1741), uno de los compositores más destacados de la época. Compuso muchas óperas con un nuevo estilo, muy opulentas, exuberantes y recargadas. Un aspecto interesante de Vivaldi es que se consagró como empresario musical de género vocal e instrumental. Vendía arias de óperas, cantatas, motetes, himnos y conciertos sacros. El aporte más importante para la música vocal fue el mejorar el aria da capo permitiendo exhibir el virtuosismo del cantante en la parte de repetición donde el cantante puede agregar variaciones. Vivaldi al ser un virtuoso violinista supo cómo destacar la habilidad del solista en la escritura vocal (Encyclopedia Britannica, 1971, p. 142). Georg Friedrich Haendel (1685-1759), marcó, al igual que Purcell, la música inglesa siendo uno de los compositores más significativos. Desarrolló el oratorio y la ópera. Su estilo tiene herencia de la escuela alemana y el contrapunto como vínculo a ello, así mismo tiene influencia del vigor de Francia, el bello canto de Italia y la sobriedad y solidez de Inglaterra. Al tener la influencia de varios países, Haendel demuestra ser un destacado músico universal (Encyclopedia Britannica, 1971, p. 88).

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), desarrolló la Ópera Bufa, la cual se originó en los intermezzos que se representaban en los recesos de las grandes óperas serias a manera de descanso. El argumento que usualmente se utilizaba en la Ópera bufa era de temática cotidiana cercanos a la realidad de la sociedad. La Serva Padrona fue su obra más importante y la que dio paso al crecimiento y al éxito de este tipo de ópera (Fernández et al., 2006, p. 59). El músico más representativo del Barroco fue Johan Sebastian Bach (1685-1750). Un compositor prolífico en

distintos géneros y formas, considerado como punto central de la música occidental. El aporte más significativo en la música vocal fueron sus cantatas, pasiones y misas. Fue el mayor exponente del arte del contrapunto. En sus composiciones se ve reflejada la complejidad técnica, textura polifónica, profundidad intelectual y expresiva. (Encyclopedia Britannica, 1971, p. 217).

Características. Las características generales de la música del período Barroco fueron:

- Dominio de la homofonía.
- El bajo continuo o cifrado que es el que acompaña a la voz principal.
- Desarrollo de la música dramática (Ópera, cantata).
- Desarrollo de la armonía tonal.
- Uso de disonancias y ritmos reiterativos.
- Predominio de la música profana.
- La música que se creaba generalmente era por encargo de la Corona o de la Iglesia.
- Ornamentación abundante y compleja como: trinos, apoyaturas y mordentes.

(Fernández et al., 2006, p. 51).

1.2 *Período Clásico.*

El período de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se lo conoce como período Clásico. Su objetivo principal es recuperar los ideales de la antigüedad Grecolatina.

Político. En lo político durante el siglo XVIII, Europa continuó y renovó la monarquía absolutista del siglo anterior, se la denominó Despotismo Ilustrado. En este se siguió con la visión del absolutismo concentrado, impuesto por la Francia del Rey Luis XIV. “La instauración del Despotismo Ilustrado implicaba el reforzamiento del Estado absolutista” (Mola & Shaw, 2015). De este modo los regímenes ilustrados implementaron estrategias para fortalecer el poder del estado y aumentar su eficiencia administrativa, se adoptaron las ideas de progreso, razón y bienestar, el control social y el control del gobierno era fundamental. La ilustración se desarrolló como la nueva filosofía del siglo XVIII. Otro suceso importantísimo fue la Revolución Francesa que se dio en 1789. Esta pretendió acabar con el absolutismo monárquico y feudalismo, dando cabida a un nuevo régimen donde la burguesía obtiene la fuerza política, dejando paso hacia las bases de la democracia moderna que se esparciría por toda Europa.

Religioso. Respecto a lo religioso del siglo XVIII el acontecimiento importante fue el tratado de Utrecht. Este tratado de paz fue el que terminó con la guerra de Sucesión Española que se dio por la muerte del rey Carlos II dejando a España sin un sucesor y que involucró a los Países bajos. Mas que guerra religiosa era una guerra expansionista donde Europa quería repartirse los territorios del imperio español. Un aspecto importante también se dio en la llamada descristianización. Esta se desarrolló aproximadamente desde 1750 y se intensifica en 1870. Se manifiesta en el comportamiento hacia la muerte, ya no se llevan a cabo ceremonias religiosas en el momento del descenso, desinterés por el sitio del sepelio y el olvido de las disposiciones testamentarias como un medio para asegurar la vida eterna. “Aunque el 95% de la población rural cumplía con sus deberes pascuales, la observancia dominical había experimentado un claro retroceso” (Mola & Shaw, 2015, p. 479).

Social/económico. En cuanto a lo social el siglo XVIII se vio provisto de una expansión demográfica que contrastaba con la mortalidad del siglo anterior. “Entre 1700 y 1800 la población europea pasó de 120 millones de almas a los 190 millones, es decir, experimento un alza superior al 75%” (Mola & Shaw, 2015). Este fenómeno influyó a que los países crezcan en porcentaje de población que no tiene en si una explicación regional o geográfica, simplemente se dio como un equilibrio del acontecimiento malthusiano del anterior período. Como consecuencia de este crecimiento demográfico se dio un progreso agrario, por la demanda de alimento que requería la gente, desarrollo comercial, ampliación del mercado, alza de precios y una mejor calidad de vida que evitó la mortalidad catastrófica que se daba por las enfermedades y la mala alimentación.

La música en el Clasicismo. La música del período clásico abarca desde el año 1750 hasta el año 1820 aproximadamente. Los principios filosóficos de la ilustración tuvieron un impacto significativo en el arte musical manifestándose en las creaciones de esta época donde las obras musicales enfatizaban la racionalidad, la claridad, coherencia y la lógica. La música del clasicismo se centró en alcanzar una melodía sencilla, en el equilibrio y el refinamiento. “Y con las formas características, aparece un nuevo espíritu más ligero y un estilo más sencillo y amable, que se denominó “galante” (Guardia, 2020, p. 190). De la misma manera que la música barroca apareció como una respuesta a la era renacentista, el clasicismo emergió como una contraposición a los excesos y ornamentación exorbitante característicos del barroco. La música instrumental en esta época fue muy importante y tuvo un desarrollo considerable, si bien los compositores continuaban componiendo misas y oratorios y fue en esta época donde se consolidó la ópera, lo instrumental tuvo su esplendor. Así como menciona Gerard Denizeau en su libro Los géneros musicales: “En el se produce la génesis y el desarrollo del cuarteto de

cuerdas y la sinfonía, desaparecen numerosos géneros barrocos (especialmente instrumentales y religiosos), mientras el teatro lírico conoce una mutación capital.” (Denizeau, 2002, p. 136).

Música vocal. La ópera clásica, aunque conserva los mismos elementos constitutivos de la ópera barroca, busca innovar en recursos dramáticos vocales y orquestales. En lo que se refiere a lo vocal se da una mayor diferenciación en recitativo y aria. El aria como un solo vocal y los recitativos que son cuasi hablados que ayudan a avanzar en la trama de la obra donde el solista puede demostrar sus capacidades interpretativas buscando un mayor dramatismo y expresividad. Se puede evidenciar un ejemplo en el aria de la ópera *Don Giovanni* “Or sai chi l’onore” cuando finalmente se descubre la identidad de su agresor en la primera escena. En cuanto a la innovación orquestal que se dio en la ópera, Gerard Denizeau dice: “Respecto a la orquesta, la de Mozart no es más audaz en su formación que la de Rameau, aunque su papel haya sido reformulado completamente, convirtiéndola en un actor omnipresente del drama. Esta observación sobre la debilidad de las innovaciones podría ampliarse fácilmente a la mayoría de los parámetros sonoros” y continúa “el cambio principal hay que buscarlo pues en la novedad de la relación que une el texto y la música, el mensaje poético del libreto y su traducción a través del efecto musical” (Denizeau, 2002, pp. 140-141). Por lo que podemos indicar que la unión entre drama y música fue un punto novedoso importantísimo ya que la música juega un papel prominente no solo como un acompañamiento sino como participante activo de la narrativa, ayudando a enfatizar acciones y emociones de la obra. El trabajo que se da en conjunto entre el libretista y el compositor es un aspecto importante ya que los dos trabajaban en conjunto para un mismo fin, la música.

También se puede señalar que la ópera del clasicismo se caracterizó por el surgimiento de dos reformas fundamentales, la manifestación de nuevos géneros y la fusión que se encuentra en

la obra del compositor más influyente Mozart. Cualquier indicio de alejarse de los orígenes de la tragedia griega de alguna obra era criticada, por lo que en protesta surgieron varias formas cómicas como la *Ballad*, ópera inglesa. La primera reforma que se dio fue la de Zeno (poeta, historiador y libretista veneciano, 1890) y Metastasio (poeta vienés 1890). Proponían una ópera de unidad y coherencia dramática. Pola Suarez en su libro *La ópera, 400 años de magia*, señala: “suprimió los elementos extraños a la acción y los rasgos maravillosos. Además limitó el empleo del coro y eliminó las situaciones o personajes cómicos introducidos dentro de la tragedia” (Suárez, 2010, p. 43). Para Zeno los elementos cómicos ahora eran marginados a los *intermezzi*, totalmente separados de la ópera, haciendo que lo cómico permanezca independiente al drama. Luego Metastasio, sucesor de Zeno, propone un drama en la ópera que evidencia su ética y moral, por medio de sus personajes fuertes siendo un símbolo estético del siglo. Con ellos quedaría consolidada lo que se conocería como la *Ópera seria*. Estructurada en tres actos, estas a su vez en escenas bien definidas: recitativo y aria, los coros casi excluidos totalmente, la orquesta con un papel secundario. También poseía ritornelli, “fragmentos instrumentales que retornan exactamente iguales para separar cada estrofa” (Suárez, 2010, p. 44). Con respecto a la trama precisaba de seis a ocho personajes, entre ellas sopranos y una contralto y de tres a cuatro hombres, castratis (quienes eran muy apreciados por su timbre de voz, su habilidad con las coloraturas y las cadencias), tenores y un bajo. Estos personajes no podían cantar en escenas seguidas hasta que todos canten. Los compositores más destacados en la *Ópera seria* fueron: Haendel, Leonardo Vinci, Tommaso Traetta, Adolf Hasse, Nicola Piccini y Antonio Salieri. La otra reforma fue la del músico Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Al igual que Zeno y Metastasio, Gluck buscaba volver a lo simple y pureza de la ópera. Quería lograr coherencia dramática y musical. Denizeau en su libro *Los géneros musicales*, apunta acerca de la reforma de

Gluck: “impone en París y en la lengua francesa una serie de reformas de carácter irreversible: casi siempre tres actos (el caso de *Armide* es especial, Gluck sigue deliberadamente el libreto en cinco actos Quinault, ya musicalizado por Lully), enlace de la obertura con la trama dramática, coherencia e interés del libreto, humanización de los personajes, reducción de adornos vocales, ligereza del recitativo cuya elocución se hace más natural, etc” (Denizeau, 2002, p. 140). Todas estas características se las utilizaba para una mejora en la calidad de la ópera que según otras visiones fue desmejorando en cuanto a la armonización, la orquestación y el valor poético.

La otra contraposición a la *Ópera seria* y a las reformas fue la razón para la creación y consolidación de la *Ópera buffa* que había nacido de los *intermezzi* en el siglo anterior. La *Serva Padrona* de Pergolesi fue la obra que trazo el camino para el desarrollo y madurez de este tipo de óperas. Sus características eran tener pocos personajes, con temas de la vida cotidiana, siendo muy cercana al público, poseían únicamente voces naturales, no contratenores o castratos. También poseía una importancia el corcentante del final, el cual usualmente es un conjunto de voces que se utilizaba para concluir o resolver situaciones dramáticas que venían sucediendo en la obra. Sus arias podían tener melodías populares que se reconocían con facilidad. Este tipo de ópera se esparció por Europa llegando a Francia denominándola *Ópera comique* que consiste en una reinterpretación del teatro musical al tono de la comedia. Luego en Inglaterra se da la conocida *Ballad Ópera*, la cual se realiza en su propio idioma inglés. “Su finalidad era la de ofrecer una comedia musical en su propia lengua, con melodías nativas tradicionales...” (Suárez, 2010, p. 47). En Alemania surgió el *Singspiel*, un genero que consiste en partes habladas que reemplazan al recitativo y partes cantadas en la lengua alemana y partes musicales que servían como danza. El principal compositor de este género musical sería el grandioso Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), fue una de los compositores más representativos de la música del clasicismo. Su genialidad en los distintos géneros y formas musicales han hecho que su música trascienda hasta nuestros días influenciando a muchos compositores tanto de la actualidad como de su época. La música vocal de Mozart fue muy abundante y variada. Escribió *Óperas serias* con temas tradicionales como *La Clemenza di Tito*, *Mitridates e Idomeneo*. Y *Óperas buffas* como la trilogía que escribió con el libretista Lorenzo da Ponte *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* y *Don Giovanni*. Su primer *Singspiel*, *Die Entführung auf dem Serail* (El rapto del serrallo). Y luego su magistral *Die Zauberflöte* (La Flauta Mágica) que demostraría su pensamiento nacionalista, su profundidad, su pensamiento y rompería con la estética del *singspiel* “De tal manera, se trate de ópera italiana o de *singspiel*, con Mozart queda definitivamente diseñado el drama lírico moderno” (Suárez, 2010, p. 50). Los elementos más importantes que desarrolló en sus óperas eran la humanidad que les daba a sus personajes, la veracidad psicológica de cada uno resaltando su complejidad, el juego de las voces en sus concertantes que influyo y marcó a la ópera logrando que cada personaje pueda expresar sentimientos contrarios de una manera simultánea que en teatro hablado no era posible conseguir.

Características. Las características musicales más importantes del clasismo son:

- Las composiciones buscan belleza y objetividad por medio del equilibrio en la forma.
- La línea melódica es la que predomina por sobre la armonía y el bajo continuo que la acompaña.
- Las frases se componen usualmente de temas pares conformando una sola idea musical simétrica.

- Emergen nuevos timbres por el perfeccionamiento de la orquesta.
- El uso de matices contrastantes (crescendos, diminuendos) desarrollados por la escuela de Mannheim.
- Utilización de ritmos regulares
- El papel de la orquesta juega un papel activo en el drama de la ópera.

1.3 Período Romántico.

El período del Romanticismo va desde finales del siglo XVIII hasta finales de la segunda mitad del siglo XIX. Nace como la mayoría de los períodos en respuesta a la anterior época. Apareció como una contra respuesta a la formalidad y seriedad, simetría del clasicismo, enfocándose en la individualidad, el sentimiento, las pasiones y la libertad.

Político. La Revolución Francesa había dejado ya trazado un camino de levantamientos sociales. El deseo de derrocar el absolutismo monárquico parecía haberse plasmado en las luchas Napoleónicas, sin embargo, ese nunca fue el objetivo lo que causó conflictos en otras potencias europeas y surgió la idea de restauración monárquica reforzadas en el Congreso de Viena de 1814-1815 con el objetivo de restituir el equilibrio del poder. Las luchas y levantamientos hicieron que se dé así el liberalismo político. (Fernández et al., 2006, p. 86).

Religioso. En esta época los ideales sociales habían vuelto su mirada a las necesidades humanas iniciando búsquedas inspiradas en el individuo. La religión no perdió campo ni protagonismo en la vida de las personas, pero dejó de ser camino y respuesta para una naturaleza humana que siempre se vio controlada y moldeaba a conveniencia de los poderes. Estos procesos

de cambios en el idealismo humano dieron paso a muchas transformaciones en la creación y en las fuentes de inspiración para el mundo artístico.

Social/económico. La Revolución Francesa y el Congreso de Viena con la idea de restablecer el absolutismo provocaron una serie de levantamientos sociales a nivel europeo que reclamaban una mejor calidad de vida y libertad. “Los principales levantamientos revolucionarios se produjeron en España en 1820 (pronunciamiento de Riego) y en Francia, en 1830 (destronamiento de Carlos X) y en 1848 (destronamiento de Luis Felipe)” (Fernández et al., 2006, p. 86). En estos levantamientos la población no tuvo mucho protagonismo ya que en las primeras batallas mencionadas fue la burguesía la pieza importante, sin embargo, en 1848 las masas fueron los principales actores.

La música en el Romanticismo. La música del romanticismo abarca desde 1820 a 1880, siendo su principal objetivo el dejar atrás la música de las luces, donde lo principal era la simetría, la sencillez y la razón. En el arte romántico lo más importante es expresar lo inexpresable, los sentimientos y pasiones son el tema principal de las composiciones, olvidándose de la aceptación del mecenas o de la audiencia. “A partir de Beethoven los grandes compositores dejaron para siempre de ser artesanos al servicio de un patrón noble” (Fernández et al., 2006, p. 85). Cambio totalmente el enfoque de presentación musical. Su punto de orientación fue hacia el público en general que podía pagar los espectáculos y la música de salón, donde se destacó la actuación del piano y de la forma canción. Se dio una predominancia en la música instrumental. Se crearon varias formas como: preludio, nocturno, poema sinfónico, música programática, sinfonía y concierto que ya habían venido del clasicismo. Aunque hubo una victoria en lo instrumental, la música vocal desarrolló nuevas formas como el lied, la chanson, y

la creación de la escuela del *bel canto* que sería un acontecimiento importantísimo para la ópera de este período.

Música vocal. Al inicio del siglo la Ópera se destaca por el estilo vocal *bel canto* italiano el cual fue desarrollado por los tres compositores más importantes de primera mitad de siglo, Gaetano Donizetti (1797-1848), Gioachino Rossini (1792-1868) y Vincenzo Bellini (1801-1835) y que se expandió hasta principios del siglo XIX. Rossini fue un sucesor de la tradición mozartiana, fue quien represento la transición entre la ópera del XVIII a la Ópera romántica. Con Rossini, poco a poco, se empieza a dejar el concepto de Ópera bufa como una obra de mera diversión y entretenimiento para convertirse en historias que poseen sentimientos y personajes con carácter y a su vez la Ópera seria se torna en piezas más libres en cuanto a la forma, dejando de lado las estructuras metastasianas de recitativo y aria. Los elementos más importantes en sus Óperas fueron la fluidez y agilidad de sus melodías, también aumento en sus oberturas la cantidad de instrumentos de viento dando un carácter activo y ligero y su color armónico. También la temática de sus obras fueron innovadoras “predilección por temas patrióticos o naturalistas” (Fernández et al., 2006, p. 98). Abandona la utilización del recitativo seco y de la creación de arias por estrofas para dar más naturalidad a la acción. Sus principales obras cómicas fueron *L’italiana in Algeri* (1813), *Il Barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817). Óperas serias *Otello* (1816), *Ermione* (1819), *Guillaume Tell* (1829). Donizetti fue uno de los compositores que enriqueció el repertorio operístico romántico tanto con obras serias como cómicas. Sus principales Óperas fueron *Ana Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Maria Stuarda* (1835). “... reflejan en su desdicha amorosa acentos desgarradores, a los que la orquesta y el canto acrecientan su elevada temperatura pasional” (Suárez, 2010, p. 56). Estas obras nos demuestran lo visceral y apasionada que era su música.

Otras famosas Óperas son: L'elisir d'amore (1832), La Fille du regiment (1840), Don Pasquale (1843). Vincenzo Bellini fue admirador de Rossini por lo que seguía con su manera de escritura como con los ornamentos, los cuales escribía detalladamente para cada parte vocal. Su estilo único se evidencia en obras como Norma (1831), donde toda la fuerza y dramatismo musical recaen en sus bellas melodías. Luego se desarrollaría la temática "...se torna a menudo trágico, el destino de los héroes (amor, muerte, locura)" (Denizeau, 2002, p. 184) de la ópera belcantista italiana hacia la profundidad dramática y verista con el compositor Giuseppe Verdi convirtiéndose en un puente entre el bel canto y el verismo que se desarrollará con Puccini.

Verdi tuvo tres períodos de su música, el primero que se enfocó en el nacionalismo, donde se refleja su compromiso por la libertad anhelada por Italia en ese momento. "En momentos dramáticos para los patriotas italianos, el melodrama amoroso de Bellini y Donizetti necesitaba girar el rumbo" (Suárez, 2010, p. 56) La población italiana necesitaba un cambio en el género musical más importante, la ópera, y que ella reflejara sus ideales de cambio y libertad. Las óperas más importantes de este primer período fueron Nabucco (1842), Ernani (1844), Giovanna d' Arco (1845), Macbeth (1847). El segundo período, donde se enfoca en el dramatismo y psicología de sus personajes. Sus obras: la trilogía Rigoletto (1851), La Traviata (1853) y Il Trovatore (1853), Simón Boccanegra (1857), La Forza del destino (1862), Don Carlos (1867). Y el tercer período de su música se torna más profunda y la orquestación y coros son mucho más importantes. Así mismo se suprime la diferenciación entre recitativo y aria para favorecer una continuidad más fluida en la música y el drama. Las obras de este período más maduro fueron: Aida (1871), Otelo (1887) y Falstaff (1893). Luego viene Giacomo Puccini quien fue el compositor que consolidó el verismo italiano. Lo más importante de su trabajo es la veracidad psicológica que dio a sus personajes ayudándola con las bellísimas melodías y la gran

orquestración. “Puccini conocía perfectamente la complejidad de la obra teatral y la profunda interdependencia que existe entre elementos que la componen” (Fernández et al., 2006, p. 99) Por lo que el trabajo entre música y drama tenía que estar profundamente ligados, al punto de que el libreto tenía que ser sometido a los requerimientos musicales para así crear un equilibrio entre música, palabra y acción. Sus óperas más importantes fueron *Manon Lescaut* (1833), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *Turandot* (1926) y su tríptico *Gianni Schicchi* (1918), *Suor Angelica* (1918), *Il Tabarro* (1918).

Todas estas características mencionadas evidencian una clara diferencia entre el romanticismo italiano del Romanticismo alemán. La ópera alemana se caracterizaba por poseer temas fantásticos, sobrenaturales y contenidos metafísicos. Su origen viene del *Singspiel* (forma musical popular en Alemania, de lengua alemana y diálogos hablados en vez de ser cantados como en el recitativo italiano) que se componían de melodías sencillas y temas de fábulas y cuentos. El primer compositor importante de la ópera alemana romántica fue Carl Maria Von Weber con su obra *Das Waldmädchen* (1800) “... tal su traducción, simboliza la juventud, tan exaltada por los románticos y la naturaleza en toda su exuberancia y su misterio” (Suárez, 2010, p. 51). Weber manifestaba en sus composiciones la sensibilidad germánica. Un elemento importante fue su habilidad de combinar la fantasía con lo popular para lograr un lenguaje más accesible sin perder el dramatismo y la profundidad. Sus obras más importantes fueron *Silvana* (1810), *Der Freischütz* (1821), *Euryanthe* (1823), *Oberon* (1826). Su orquestración logra obtener efectos y timbres dando un resultado sumamente dramático. “Instrumentalmente se le puede considerar precursor de Berlioz” (Fernández et al., 2006, p. 96). El inicia el modelo de la Ópera romántica alemana. Posteriormente Wagner (1813-1883) incorpora a sus obras la idea del “arte total” (poesía, artes plásticas, artes escénicas y música) (Swafford, 2018, p. 138). Se puede

dividir en tres períodos su producción. La primera parte se conforma de las obras *Die Feen* (1888), *Das Liebesverbot* (1836), *Rienzi* (1842). En estas obras se puede observar una estructura de recitativo y aria, combinándola con el elemento “Leivmotiv” (motivo musical que caracteriza a los distintos personajes y a su vez es el tema conductor). La segunda parte se conforma de las obras, *Der Fliegende Holländer* (1843), *Tännhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850). En estas demuestra su preocupación por el desarrollo psicológico de sus dramas combinándolos con temas mitológicos. También el uso del tema conductor se vuelve cada vez mayor, dejando la estructura tradicional de recitativo y arias definidas, creando lo que se llamaría melodía continua. Por último la tercera etapa de su música *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), *Der Ring des Nibelungen* (1876), *Parsifal* (1882). “El objetivo, en resumen, despertar la fascinación en el público, en todos los sentidos, y en el proceso renovar no solo la ópera, sino la sociedad en su conjunto. El objetivo último del artista-héroe era cambiar el mundo” (Swafford, 2018, p. 138).

La ópera francesa también tuvo sus propias características, desarrolló los géneros Grand Ópera y Drama lírico. La Gran ópera tiene entre sus precursores Méhul y Cherubini. Posteriormente toma la posta Auber con su ópera *La muerte de Potici*, luego Giacomo Meyerbeer compuso *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849), *L’Africaine* (1865). Estas obras fueron el reflejo de la Grand Ópera que se caracterizaba por espectáculos grandiosos y ostentosos con tramas heroicas y diversos (Denizeau, 2002, p. 184). Luego, en la segunda mitad del siglo vinieron los compositores de la Ópera lyrique, que es la unión entre Grand Ópera y Ópera comique. En esta, el argumento de la trama se trata de las relaciones humanas conflictivas, extraídas de la literatura universal. Como por ejemplo las obras *Faust* (1859) y *Roméo et Juliette* (1867) de Charles Gounod. O la obra de Jules Massenet,

Werther (1892) proveniente de la novela Los sufrimientos del joven Werther. Luego Georges Bizet con su ópera Carmen (1875), basada en la novela homónima del autor Prosper Mérimée, obra trascendental para la ópera francesa (Suárez, 2010, p. 59). Camille Saint-Saens, autor de la ópera Samson et Dalila (1877), fue otro de los que contribuyeron al repertorio operístico francés. Así mismo Jacques Offenbach compuso operetas y una única Ópera Les Contes D'Hofmann (1881) que disfrutó de una amplia aceptación y popularidad tanto entre los intérpretes como entre el público (Suárez, 2010, p. 60).

Los géneros vocales importantes que se desarrollaron a parte de la ópera fueron el lied alemán y la chanson francesa. El lied es una pieza musical para solista con acompañamiento de piano que usualmente tiene una estructura A. B. A y suele ser inspirado en un poema. Dando como resultado la unión precisa entre música y texto. También se suelen estructurar por repetición de melodía, pero con una pequeña variación en ellas. (A. A'. A''). Así mismo, existe la estructura donde la melodía se repite después de una estrofa (A.B.A.C.A) (Fernández et al., 2006, p. 94). Los compositores que más destacan con los lieder fueron: Franz Schubert (1797-1828), compositor austriaco, uno de los grandes creadores del romanticismo. Su genio prodigioso le permitió ser considerado como el creador del lied, compuso más de 600 lieder con temas de amor, naturaleza y muerte. Inspirados en poemas alemanes de autores como Goethe y Schiller (Fernández et al., 2006, p. 94). Las obras más significativas fueron: el ciclo de canciones El canto del cisne donde se encuentra su famosa Standchen, su quinteto para piano en La mayor La trucha, Ave Maria, entre otras. Además Compuso 16 óperas, 9 sinfonías, entre las más significativas La inconclusa, numerosos cuartetos, trios, quintetos y otras obras de cámara. 24 sonatas para piano y obras menores como sus Imprints y sus Momentos musicales (Encyclopedia Britannica, 1971, p. 293). Robert Schumann (1810-1856), compuso más de 250

lieder. Su aporte principal fueron sus melodías y acompañamientos que iban en conjunto al texto de una manera magistral con especial énfasis en la expresión del sentimiento. La poesía que utilizaba era culta alemana y mundial (Fernández et al., 2006, p. 95). Johannes Brahms (1833-1897), influenciado por Schubert y Schumann compuso más de 300 lied como por ejemplo la obra Romanzas de Magelone que se conforma de 15 piezas que tienen una sola idea conductora. Su obra se caracterizó por condensar lo popular y lo clásico con riqueza armónica (Fernández et al., 2006, p. 95).

La Chanson se desarrolló en Francia. “La melodía francesa se diferencia del lied alemán por la naturaleza menos instintiva, mas intelectual, de los sentimientos que transmite” (Denizeau, 2002, p. 197). Desde la Revolución francesa, la Romanza estuvo muy de moda, luego en el siglo XIX, la chanson fue tomando su popularidad. La primera gran obra concebida como chanson fue *Nuits d'été*, escrita en 1841 por Hécctor Berlioz (1803-1869) para canto y piano con poesía del escritor Théophile Gautier. Luego, Charles Gounod (1818-1893), desempeñaría un papel importante en la consolidación del género. Gabriel Fauré (1845-1924), fue otro de los compositores más importantes para la chanson. Sería quien lograría la creación de recopilaciones y ciclos que agruparan cientos de estas piezas. Posteriormente, en 1866, la “Escuela Prusiana” introduce una nueva conciencia poética que permite a la melodía evolucionar de manera independiente de la romanza y el lied. Otros compositores destacados que ayudaron al perfeccionamiento de la chanson fueron Ernest Chausson, Chabrier, Saint-Saens, Lalo y Massenet. Claude Debussy y Ravel serían los últimos compositores que colaborarían para la última transformación del género (Denizeau, 2002, p. 197). Las principales características de la chanson son: 1. es una pieza musical para voz solista y piano. 2. Su estructura depende de la forma del poema. ”La evolución esencial puede apreciarse en la obra de Faure, del estrofismo

regular de la forma continua, pasando por el esquema A.B.A, muy cercana al lied” (Denizeau, 2002, p. 198).

Características. Las características más notables son:

- Composiciones enfocadas a la expresión humana (sentimientos, emociones).
- Melodías que expresaban las pasiones de una manera intensa.
- Menor simetría en las melodías. Desaparición de la frase cuadrada.
- Ritmos mucho más complejos.
- Utilización de nuevos recursos armónicos como la modulación o nuevos acordes que posean un resultado expresivo.
- Mayor enfoque en melodías populares que desencadenarían en un nacionalismo musical.
- En las orquestas se da una mayor utilización de los instrumentos de madera, percusión y metal creando nuevos efectos musicales.
- Se da preferencia a formas musicales menos extensas como el lied, preludios, estudios.
- Creación del poema sinfónico (obra musical que evoca y describe un texto literario).
- Las melodías usualmente son silábicas, sin adornos.
- Las voces ascienden al registro agudo para los momentos de máxima tensión pasional.
- La orquesta se la utiliza como caracterización musical para dar ambientes a las distintas situaciones (Fernández et al., 2006, p. 88,109,115).

1.4 Sociedad y cultura de la primera mitad del siglo XIX hasta el siglo XX.

El período Contemporáneo abarca desde mitad del siglo XIX hasta siglo XX. Junto al liberalismo, surge el nacionalismo, luego las transformaciones que se dieron en el mundo modificó profundamente la cultura y el arte.

Político. En la segunda mitad del siglo XIX las revoluciones lideradas por la burguesía prevalecieron en la mayoría de Occidente, sentando las bases de la democracia moderna. La idea del liberalismo nació en las luchas de la Revolución Francesa buscando la igualdad, el progreso, libertad y derechos civiles, la burguesía fue la mayor beneficiaria. “El concepto de igualdad nació, en la práctica, al calor de las luchas de la Revolución Francesa. Una clase media , resentida ante los privilegios de la aristocracia, buscó igualarse con la nobleza territorial” (Torres Jiménez, 2010, p. 112). El nuevo orden político, donde los resultados fueron la extensión de la libertad personal y la igualdad de derechos, se dio gracias a las luchas (La Revolución Gloriosa de Inglaterra, La Revolución independentista de Estados Unidos y La Revolución francesa) que se dieron en el continente europeo y americano. (Torres Jiménez, 2010, p. 114). El nacionalismo viene del resultado del siglo anterior. “El objetivo natural del nacionalismo del siglo XIX fue la creación de un Estado-nación independiente de acuerdo con líneas de lenguajes y tradiciones comunes” (Torres Jiménez, 2010, p. 115). Este nacionalismo ayudó a la unión de los Estados y a la creación de las naciones europeas modernas. “El nacionalismo que contribuyó saludablemente a la formación de los Estados europeos, había aumentado las tensiones entre las naciones rivales de Europa, finalmente, las enfrentó en la conflagración mundial de 1914” (Torres Jiménez, 2010, p. 120).

Religioso. En este período de la historia, la religión fue poco a poco desplazada de las decisiones políticas. La iglesia a pesar de haber sido relegada siguió manteniendo un fuerte

protagonismo en lo económico, en las artes y en lo social. A raíz de la Revolución Francesa el Estado garantizaba la libertad de conciencia; la iglesia se opuso a la laicización de la sociedad.

Social/económico. En el siglo XIX las migraciones fueron masivas. Uno de los acontecimientos sociales más importantes de este período fue la Revolución Industrial que se conforma de tres momentos. El primero que comenzó hacia 1760, el segundo alrededor de 1870 y el tercero que se da en la actualidad. Esta Revolución inicia una transformación de las técnicas, fuentes de energía y maneras de organización del trabajo, que desembocó en un enorme y creciente cambio en la producción y economía de la mayor parte del mundo. Este proceso se originó en Inglaterra y rápidamente se expandió a otros países. A la par del inicio del siglo XX, la ciencia y la tecnología obtuvieron un gran impulso y con ellos los progresos económicos, militares y políticos, que posteriormente desembocarían en una gran crisis la cual daría lugar a la Primera Guerra Mundial de 1914 a 1918. “La hecatombe mundial de estas fechas marcó el comienzo de un profundo cambio en la civilización occidental” (Torres Jiménez, 2010, p. 134). Luego de la Primera Guerra se dieron revueltas en los Imperios Austro-Húngaro, Alemán, Ruso, Turco que llevaron al derrocamiento de sus respectivas monarquías. Un hito histórico fue la instauración del sistema comunista en Rusia después de la victoria de la Revolución Bolchevique en 1917. Más adelante se instala dictaduras fascistas en Alemania e Italia provocando la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (Fernández et al., 2006, p. 116).

La música en el período contemporáneo. El período Contemporáneo va aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el siglo XX. “A mediados del siglo XIX y dentro de la ideología que el romanticismo había formulado, surgieron los movimientos musicales nacionalistas en los países de la periferia de Europa, países que habían estado al

margen de la creación o evolución musical”. (Fernández et al., 2006, p. 108). La música de la primera parte del siglo XX es el resultado directo y la prolongación del espíritu romántico.

Música Vocal. En cuanto a la música vocal se vio muy ligada a la ideología de ese momento es decir al nacionalismo. Lo que se buscaba era encontrar una revalorización de las tradiciones de los pueblos, el alejarse de todo lo extranjero que se había adoptado durante toda la época anterior y el anhelo de hallar una manera propia de expresión literaria y artística que logre distinguir a un país frente a las demás naciones del mundo. “Fue propósito de los nacionalismos musicales del siglo XIX el liberarse del imperialismo ejercido desde el Medioevo por Italia y Francia, países a quienes se sumaron posteriormente Inglaterra, Alemania y Austria” (Suárez, 2010, p. 60). Fue un estallido contra el colonialismo tanto en la política como en las artes en general. En cuanto a lo musical se buscaron sonoridades tradicionales para combinarlas con música académica. En Rusia se da los primeros brotes del ideal nacionalista musical, teniendo como resultados músicos que creaban de acuerdo a este nuevo concepto. Mikhail Glinka (1804-1857) considerado fundador del nacionalismo ruso con sus óperas *La vida por el zar* (1836) y *Ruslan y Ludmila* (1842). Luego viene Aleksandr Dargomijski (1813-1869) con sus obras *Rusalka* (1856) y *El convidado de piedra* (1872) que determinaría lo que se conocería como la nueva escuela de Ópera rusa. En esta ópera el utiliza recitativo melódico continuo. El grupo de los cinco, herederos de la tradición iniciada por Glinka, conformada por : César Cui(1835-1918) fue el ideólogo del grupo, su ópera más importante es *El prisionera del caucas*; Alexeievich Balakirev (1837-1910) entre sus principales composiciones está *La sinfonia Islamey* y el poema sinfónico *Tamata*; Alexander Borodin (1833-1887) su obra representativa la opera *El príncipe Igor*; Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) Fue el más técnico y más preparado del grupo, maestro en instrumentación. Su obra más importante fue la sinfonía *La gran pascua rusa*,

Capricho español y Scherezade y entre las óperas más destacadas Noche de mayo, Sadko y El Gallo de oro; Modest Mussorgski (1839-1881) fue el más innovador del grupo. Su obra muestra una gran influencia de música popular rusa como demuestra en las obras Boris Godunov y Kovantchina y la suite de piano Cuadros de una exposición (Fernández et al., 2006, pp. 110-111). El nacionalismo musical en Bohemia manifestó el nacionalismo político ante el dominio austríaco. Los compositores checos más representativos podemos mencionar a: Bedrich Smetana (1824-1884) fundador del nacionalismo checo. Su principal obra *Recuerdos de bohemia* y la ópera cómica *La novia vendida*; Antonin Dvorak (1841-1904) fue una las figuras más importantes de la música europea. Autor de doce óperas y nueve sinfonías, entre ellas la famosa sinfonía del *Nuevo Mundo*. Otros destacados nacionalistas fueron: Edvard Grieg (1843-1907) noruego. Jean Sibellius (1865-1957) finlandés. Franz Liszt (1811-1886) austriaco y el alemán Johannes Brahms (1833-1897) contribuyeron al nacionalismo musical húngaro con sus famosas Danzas húngaras para piano a cuatro manos. (Fernández et al., 2006, pp. 112-113)

También se debe mencionar al género Zarzuela como una expresión del nacionalismo en la música de España que se extendió hasta América. La Zarzuela nació como una obra cómica de menor duración para el Rey de España en 1630 con la finalidad de distraer al monarca de sus largas veladas de caza. "... se las redujo a dos actos y se les dio el nombre de Zarzuelas para distinguirse de otras piezas" (Suárez, 2010, p. 77). Con el tiempo la Zarzuela se fue desarrollando en mayor longitud y complejidad. El principal precursor fue Calderón de la Barca (1600-1681) con sus obras de dos actos: *El jardín de Falerina* (1648) con música de José Peiró y *El laurel de Apolo* (1657). Más tarde en el siglo XVII, se desliga de su origen cortesano para incorporarse a la cultura popular. En esta época se destaca el compositor Antonio Rodríguez de Hita con sus obras *Las labradoras de Murcia* (1769) y *Las segadoras de Vallecas* (1768), donde

abordan temas de la cotidianidad de la gente. Luego de pasar momentos desastrosos de guerra en el siglo XIX, la Zarzuela vuelve con el grupo de compositores llamados Sociedad Artística, conformada por Joaquín Gaztambide, Francisco Asenjo Barbieri, José Inzenga, Cristóbal Oudrid, Rafael Hernando, el cantante Francisco Salas y el escritor Luis Oloña. De este grupo salieron obras importantes como *Jugar con fuego* (1851), *El barberillo de Lavapiés* (1874), *El postillón de la Rioja* (1856), entre otros. A finales del siglo XIX aflora el *Género Chico* que era una zarzuela más corta de un acto. “Esto significa que en lugar de representar una obra teatral -con música o sin ella-, en varios actos, se incluía cuatro piezas breves, de un acto cada una y de una duración individual de no más de una hora” (Suárez, 2010, p. 79). Los títulos más importantes fueron *La Revoltosa* (1897) del compositor Ruperto Chapi, *La verbena de la paloma* (1894) de Tomás Bretón, *La Gran Vía* (1886) de Federico Chueca, entre otros. A comienzos del siglo XX se renueva la Zarzuela donde grandes compositores y cantantes de ópera se suman a este resurgir. Las obras más importantes fueron *Doña Francisquita* de Amadeo Vives (1923), *Luisa Fernanda* de Federico Moreno Torroba (1932), *La rosa del Azafrán* de Jacinto Guerrero (1930), *La del manojo de rosas* de Pablo Sorozábal (1934) (Suárez, 2010, p. 80). Tras la apertura hacia el nacionalismo de los rusos, aparece en América y Europa corrientes similares, en coincidencia con la literatura que estaba marcada fuertemente por un profundo sentimiento de identidad nacional.

La ópera de Latinoamérica se originó en la época colonial, bajo la influencia europea. Mientras el tiempo transcurría la ópera evolucionaba mostrando un reflejo de la tradición operística de Europa combinada con elementos únicos de la cultura y música de cada país. Empezaron a surgir compositores locales que realizaban obras basadas en temáticas e historias propias. La ópera se desarrolló en gran parte de Latinoamérica, moldeada tanto por influencia de

compañías italianas que recorrieran distintos países, como por movimientos nacionalistas únicos de cada nación que, paso a paso, se iría alimentando con intérpretes y compositores. En el artículo de Gladys Shiaffino, *Problemática de la ópera en el Ecuador y en Latinoamérica*, nos cuenta acerca de las óperas que destacaron en el continente latinoamericano como la que se estrenó en 1701 en Perú *La Púrpura de la rosa*, del compositor español de Torrejón y Velasco. Esta fue la primera ópera compuesta en América. También relata de la primera ópera compuesta por un latinoamericano *La Parténope* escrita por Manuel de Sumaya en la ciudad de México. En cuanto al siglo XIX se distinguieron las óperas *Il Guarany* del compositor brasileño Antonio Carlos Gomes, *Guatimotzin*, la primera ópera nacionalista mexicana del compositor Aniceto Ortega de Villar,. También se destaca la ópera *Atahualpa* del compositor italiano que se estableció en Lima Carlo Enrico Pasta. Luego en Argentina el compositor Francisco Hargreaves compone *La Gatta Bianca*, que es considerada como la obra que establece el género lírico argentino. Después en el siglo XX se destacan las obras *El cóndor pasa* (1913) del compositor peruano Daniel Alomías Robles, quien aplicó la pentafonía de los Andes a su música. El compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes debuta con su ópera *Doreya* que se apoya en la música caribeña con un estilo verista que se basaba en historias indígenas. *El matrero*, obra del compositor argentino Felipe Boero se estrena en 1941 en el Teatro Colón, donde se pueden observar componentes del folklor argentino combinados con elementos italianos. “Hay que destacar que Boero fue el pionero en utilizar libretos en castellano, cosa que posteriormente hizo el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado” (Schiaffino, 2017, p. 5). La época más importante de la ópera en el Ecuador inició a fines del siglo XIX, de manera más destacada en la década de 1920 a 1930. Este impulso de la ópera en el país se produce gracias a la influencia de compañías extranjeras que llegaron al país, principalmente italianas a las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. En los

años 1921-1922 fue la época en la que más floreció la ópera, tanto en las presentaciones de ópera cada noche, como en la creación de compañías líricas nacionales. Siete años después, 1929, la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas estrena secciones de la Ópera *Il Trovatore de Verdi* bajo la dirección del maestro Luis Humberto Salgado. Si bien existió un desarrollo en las actividades y proyectos líricos, algunos proyectos tuvieron que ser suspendidos por falta de presupuesto. “A pesar de todo, Salgado pudo escuchar su opereta *Ensueños de amor* el 2 de abril de 1932, con la Compañía Sánchez”. (Schiaffino, 2017, p. 6). Más adelante en 1969 se estrenó en Quito la ópera *La Serva Padrona*. Luego en 1972 se estrena la ópera *Amal and the night visitors* del compositor Menotti junto a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador con la dirección del maestro Gerardo Guevara. Esta incipiente participación en la ópera evidencia el emergente movimiento musical y lírico que comenzaba a darse en el país. La actividad operística hizo que se dé inicio a la creación de compañías líricas nacionales donde los cantantes intentaban fusionar el canto lírico europeo con su propio estilo, tanto al interpretar arias de las distintas óperas como al ejecutar música nacional. (Schiaffino, 2017, p. 7). También hizo que compositores ecuatorianos involucren en la creación de obras líricas. Unos interesándose en una identidad nacionalista y otros siguiendo una línea europea. Otros integrando las dos corrientes dando como resultado música con múltiples lenguajes. Entre los compositores de ópera más relevantes figuran Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947), creador de la ópera *Cumandá*, estructurada en cuatro actos, apoyada en la novela del mismo nombre del escritor Juan León Mera. “Esta ópera fue compuesta en 1900, lo que la sitúa como la primera ópera escrita en el Ecuador y es de carácter indianista” (Schiaffino, 2017, p. 9). Pedro Pablo Traversari (1874-1956), compositor de las óperas *Los hijos del sol*, *La profecía de Huiracocha* y *Cumandá o la virgen de las selvas*. Estas obras son del movimiento nacionalista de la primera mitad del siglo XX. Entre las óperas

más destacadas del maestro Luis Humberto Salgado (1903-1961) se puede mencionar *Cumandá* y su trilogía: *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno*. También su opereta *Ensueños de amor* donde desarrolla la trama basándose en escenas diarias de la ciudad de Quito durante los años 30s. Diego Luzuriaga (1955) compone su ópera *Manuela y Bolívar* estrenada en 2006 en el Teatro Nacional Sucre donde integra géneros latinoamericanos con un lenguaje musical más cercano a países de habla hispana. (Schiaffino, 2017, p. 10). El maestro Marcelo Beltrán (1965) con su ópera *El tríptico Quiteño*, estrenada en el Teatro Nacional Sucre en 2023, integra armonías, ritmos y melodías ecuatorianas y europeas, también leyendas quiteñas cercanas a la realidad del país.

Características

- Profundo interés por el folclore intrínseco de cada nación, considerado como la identidad y esencia del canto y la música del pueblo.
- Las obras podían integrar leyendas, mitos, historias, melodías y ritmos de cada país.
- Las formas musicales más importantes fueron la canción, el poema sinfónico y la ópera. Menor uso de la sinfonía y sonata.
- Origen de nuevas características en escalas basadas en la música de cada región.
- Utilización de armonía consonante y disonante.
- Uso de ritmos irregulares (Fernández et al., 2006, p. 109).

CAPÍTULO II

2. La voz y sus características

Para poder hablar de la voz y la clasificación de ella debemos entender su funcionamiento y sus particularidades. La voz es un fenómeno físico que emite sonidos y posee una conexión directa con el canto. Este se da por la vibración de las cuerdas vocales, que se encuentran en la laringe, en la parte superior de la tráquea. Johann Sundberg, pedagogo vocal, define a la voz como: “Sonido complejo formado por la frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos o sobretonos” (Reverter, 2008, p. 13). El funcionamiento del proceso fonador se puede decir, a grandes rasgos, que tiene varios elementos fundamentales. El principal componente son las cuerdas vocales, pero existe otra pieza importante que brinda el impulso energético que aporta a la función respiratoria, tanto en la inspiración como en la espiración, que es el órgano motor, integrado por los pulmones y el sistema muscular. “Es esta la que promueve, bajo la presión de los músculos abdominales, los intercostales y del diafragma, presión que el aire o aliento, que pasa a través de la tráquea, choque con las dos cuerdas vocales, situadas en la laringe” (Reverter, 2008, p. 13). La laringe, es el órgano principal fonador-vibrador; se conforma de cartílagos, músculos, ligamentos articulatorios y mucosa. Los componentes esenciales del proceso de fonación incluyen los cartílagos tiroideos y cricoides, que juntos crean una hendidura donde se sitúan los cartílagos aritenoides, de cuya contracción y relajación viene el movimiento y, por ende, la vibración de las cuerdas vocales. (Reverter, 2008, p. 15) Además está en el proceso el órgano amplificador o resonador, conformado por la cavidad torácico-faríngea o bucal y fosas nasales. Y el último elemento y no menos importante el órgano articulador, constituido por los componentes del interior de la boca. El sonido o frecuencia fundamental, al momento de producirse el

frotamiento, el paso del aire, de las cuerdas vocales, se enriquece de los armónicos y sobretonos producidos por los resonadores, que son al fin los que dan a la voz un distintivo e identidad, un timbre único. (Reverter, 2008, p. 16).

Existen varias características y atributos que definen la voz. Los elementos principales y definitorios de una voz son el timbre (conformado por armónicos y sonidos parciales), la altura (número de vibraciones por segundo) y la intensidad (energía gastada por segundo). (Reverter, 2008, p. 21). Una de las teorías es la de Husson en la que propone que el timbre posee cinco cualidades: color (claro-oscuro), volumen (pequeñas-grandes), espesor (gruesas-delgadas), mordiente (brillo-sin brillo) y vibrato (plana sin armónicos o vibración correcta con armónicos).

El pasaje de registro se refiere a la emisión que va adquiriendo rasgos distintivos o únicos, que establece un camino en la dirección del aliento y un reposicionamiento de las cuerdas vocales. El fenómeno se da de una manera distinta en cada voz ya que se trata de las características fisiológicas de cada individuo y de la aplicación de las técnicas vocales implementadas a partir del siglo XVII hasta nuestros días. Cuando se habla de pasajes de registros se refiere a que la voz cambia de registro cuando el sonido vocal cambia de timbre y naturaleza; es decir que al momento de cantar notas agudas el mecanismo de emisión del sonido cambia y adapta los músculos para acoplar y llegar de una manera cómoda a las frecuencias más altas. Ramón Regidor define el pasaje como: “Un cambio de posición y de sensación en la emisión vocal a partir de determinada frecuencia de sonido dentro de un mismo registro”. (Reverter, 2008, p. 31) Todas estas modificaciones que se producen en la laringe, hacia una nueva posición, se da para mantener una homogeneidad en la voz y en el registro y así se de lo que se conoce, desde el período romántico, como cobertura de la voz. También se da para poder evitar un sonido abierto, forzado y no musical y así beneficiar al timbre. Una manera de impedir

los saltos y cambios de sonoridad es preparar el paso de las notas dificultosas de cada registro (voces agudas y graves respectivamente), suavizando la emisión y modificando sutilmente la vocal, es decir cubrir y redondear la voz.

2.1 Las voces femeninas.

Las voces humanas han sido objeto un amplio estudio. Cada voz tiene particularidades distintas provocando fascinación extrema con la interpretación de una melodía, haciendo de fácil comprensión el arte lírico, sin la necesidad de ser expertos en música o canto. En el libro *La Ópera* de Pola Suárez dice que la clasificación de las voces, que se ha conformado a través de los siglos, está sujeta a distintos factores como son: la tesitura (la extensión por la cual una voz se mueve sin dificultad); el timbre (el color propio de la voz); el poderío (su potencia al cantar); la resistencia (el tiempo que permanece cantando) y el tipo de repertorio. (Suárez, 2010, p. 21). Por otro lado, Arturo Reverter, en su libro *El arte del canto* da una clasificación que toma como criterios principales la tesitura y el timbre para diferenciarlas. Dice: “Más razonable parece hoy seguir el criterio de clasificación por el timbre, cualidad que, ..., permite distinguir dos sonidos de igual altura e intensidad, pero de diversa procedencia. Estudiando las propiedades o cualidades del timbre -espesor, color, vibrato, volumen y mordiente- es como podremos valorar la naturaleza de una voz” (Reverter, 2008, p. 46).

“Las clasificaciones y subclasificaciones que tratan de situar y definir las voces con nomenclaturas diversas no son más que orientativas ante la imposibilidad de llegar a la clasificación ideal” (Reverter, 2008, p. 47).

Durante el siglo XVIII no se daban diferenciaciones entre soprano y mezzo o barítono y bajo. Solo se distinguían tres tipos: soprano, tenor y bajo. En el período Barroco tardío,

especialmente en la ópera, las voces que se utilizaban para interpretar los papeles principales eran los castrati, interpretando tanto partes de hombre como de mujer. En el terreno sacro cabe recordar que a la iglesia no podían ingresar mujeres a interpretar música para lo cual usaban cantores falsetistas o conformarse con pequeños coros de niños. Durante el siglo XIX, la clasificación en el canto operístico y lírico se volvió más específica y detallada, reflejando la evolución de la técnica vocal por las demandas del repertorio (Suárez, 2010, p. 22). Surgieron las nuevas denominaciones como soprano ligera, soprano dramática o tenor ligero, etc y se empezó a dar un equilibrio vocal. Este balance entre las voces apareció especialmente en las óperas napolitanas, tanto en las serias como bufas, proporcionalmente la voz castrati desaparecía (Reverter, 2008, p. 48).

2.2 Clasificación de la voz Soprano.

Las sopranos son las voces femeninas más agudas dentro de la clasificación de las voces. Como se mencionó anteriormente, fueron emergiendo específicamente en la antigua polifonía. “En tiempos anteriores se matizará más finamente a la hora de situar las distintas líneas de la polifonía: cantus (o superius), altus, tenor y bassus. El cantus se llamó al cabo del tiempo sopranus, del latín *soperanus*, es decir, voz superior, de arriba. “ (Reverter, 2008, p. 47) Algunas de las características más importantes de las sopranos son: el rango vocal que regularmente posee una soprano que va desde el Do⁴ hasta La⁵, su tesitura puede ir de un Mi⁴ hasta un Fa⁵, esto puede variar de persona a persona. También se puede nombrar como una característica importante la longitud de las cuerdas vocales que van de 1,4 a 1,9 centímetros, siendo estas bastante pequeñas ayudando a una rápida vibración. Así mismo, otra característica relevante es que en el caso de las mujeres la cobertura del sonido es mucho más fácil que en la de los

hombres, ayudando a una mejor fusión y homogeneización del sonido en el pasaje. (Reverter, 2008, p. 52).

2.2.1 Soprano ligera.

La voz de soprano ligera se caracteriza por ser la más aguda con un brillo específicamente en el registro de cabeza. Tiene un pequeño volumen, mucha ligereza, suavidad. Su extensión va por la parte superior y posee fácil coloratura. Su pasaje se encuentra usualmente en el Fa sostenido 5. Este tipo de voz es ideal para los papeles de soubrette de la ópera cómica francesa. Los papeles de ópera más importantes para esta voz en las óperas son: Blonde en El Rapto del Serrallo de Mozart; Susana, de Las Bodas de Figaro de Mozart; Adela de El Murciélago de Johann Strauss II; Norina de Don Pasquale de Donizetti; Zerbinetta de Ariadna en Naxos de Richard Strauss; Olimpia de Los Cuentos de Hoffmann, de Offenbach; Nannetta de Fastaff de Verdi; Lakmé de Lakmé de Delibes. Los ejemplos de cantantes ligeras son: Hilde Guden, Barbara Bonney, Mado Robin, Amelita Galli-Curci, Erika Köth, Wilma Lipp, Antonina Neshdanova, Elly Ameling, Natalie Dessay, Dorothea Röschmann, Graciela Pareto, Mercedes Capsir, Ángeles Oteín, María Barrientos (Reverter, 2008, p. 53).

2.2.2 Soprano lírica.

La voz de la soprano lírica es de las más comunes, a pesar de que es complicado encontrarla legítimamente pura. “Voz dotada de un registro central sólido, pero capaz de seguridad en el agudo. Timbre luminoso” (Suárez, 2010, p. 23). Se la suele conocer como la voz de “medio carácter”, posee un timbre cálido e intenso. También tiene estabilidad en su registro y en sus armónicos. Los papeles de ópera más importantes para esta voz son: Pamina de *La Flauta Mágica* de Mozart; Mimi de *La Bohème* de Puccini; Condesa de *Las Bodas de Figaro* de Mozart; Agathe de *Der Freischütz* de Weber; Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart; Elizabeth de

Tannhauser de Wagner; *Rusalka* de *Rusalka* de Dvorák; *Lucia* de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Elvira* de *I Puritani*, de Bellini; *Liù* de *Turandot* de Puccini; *Ellen* de *Peter Grimes* de Britten. Las cantantes más importantes con este tipo de voz son: Renata Tebaldi, Mirella Freni, Elisabeth Grummer, Elisabeth Schwarzkopf, Kiri-te-Kanawa, Renne Fleming, Anna Netrebko, Heather Harper, Montserrat Caballé, Ana María Sánchez, Anghela Georghiu, Nadine Sierra (Reverter, 2008, p. 55).

2.2.3 Soprano Spinto.

La soprano Spinto es una voz particular que posee densidad, timbre fuerte y un distinguido mordiente, es muy caudalosa y consistente en el registro medio. Esta voz al tener un amplio espectro, distingue una variedad de voces como: lírico-spinto, spinto y lírico dramático. En este tipo de voz se halla la subdivisión spinto-coloratura. Los ejemplos de papeles de ópera de esta subdivisión son: Constanze de *El Rapto del Serrallo* de Mozart; La Reina de la noche de *La Flauta Mágica* de Mozart; Condesa de *Las Bodas de Fígaro* de Mozart; Doña Elvira de *Don Giovanni* de Mozart; Elettra de *Idomeneo* de Mozart; Maria Stuarda de *Maria Stuarda* de Donizetti; Violetta de *La Traviata* de Verdi. Otra división se la conoce como spinto lírico dramática, la característica de esta voz es la consistencia y mordiente, muy parecida a las lírico spinto con la diferencia de que no suelen realizar coloraturas complejas. Los papeles de óperas más importantes de este tipo de voz son: Leonora de *Fidelio* de Beethoven; Adriana Lecouvreur de *Ariana Lecouvreur* de Francesco Cilea; Amelia de *Baile de Máscaras* de Verdi; Aida de *Aida* de Verdi; Leonora de *La Fuerza del Destino* de Verdi; Cio-cio-san de *Madama Butterfly* de Puccini; Tosca de *Tosca* de Puccini; Santuzza de *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Las cantantes con este tipo de voz más representativas son: Leontyne Prince, Rosina Penco, Gemma

Bellincioni, Dusolina Giannini, Eileen Farrell, Leonie Rysanek, Renée Fleming, Maria Jeritza, Elisabeth Rethberg (Reverter, 2008, pp. 56-57).

2.2.4 Soprano dramática.

Las sopranos dramáticas poseen una voz con mucho cuerpo y poder, tienen una gran estabilidad en las notas graves y agudos percutidos. “Timbre tirando a oscuro, sobre todo en la primera octava, lindando con el de una mezzo” (Reverter, 2008, p. 57). El poder del registro de pecho es una característica importantísima en esta voz como también el incisivo *squillo*. Los ejemplos de papeles de ópera dramáticos mas destacados son: Brunnhilde de *Tetralogía* de Wagner; Elektra de *Elektra* de Strauss. Estos son papeles que exigen mucha extensión de registro y volumen para sobrepasar una gran orquesta sumamente espesa. Este tipo de voces es muy común encontrarlos en los países nórdicos o anglosajones, casi no se hallan en países latinos, sin embargo, se podría decir que existen dos papeles de óperas italianas con estas características, aunque poseen diferente tipo de escritura que son: La Gioconda de *Gioconda* de Ponchielli (posee similitud con las voces dramáticas de agilidad) y Turandot de *Turandot* de Puccini. “Kristen Flagstad, Birgit Nilsson, Astrid Varnay, Eva Marton, Anna Tomowa-Sintov, Waltraud Meier” (Suárez, 2010, p. 23), son algunos de los nombres emblemáticos de este tipo de voz.

2.3 Soprano lírica ligera.

Las sopranos lírico ligeras poseen una voz extraordinariamente versátil que les permite interpretar una amplia gama de roles tanto líricos como ligeros. Este tipo de voz se caracteriza por una amplitud en las cavidades de resonancia y de carácter, con una gran intensidad expresiva. Tiene también una gran capacidad para abordar agilidades y florituras diversas. Suele disponer de un timbre brillante y una capacidad vocal que combina la ligereza y calidez de una soprano lírica. “Siempre que una voz de este tipo pueda cantar, por extensión y coloratura, lo

establecido para una voz ligera, deberá hacerlo” (Reverter, 2008, p. 54). La Tesitura de una soprano es extensa y flexible, logrando abordar una amplia gama de notas con gran facilidad y claridad. Usualmente puede alcanzar hasta un Fa sostenido 6 y su nota de pasaje es un Fa sostenido 5 dependiendo, por supuesto, de cada persona. Los papeles de ópera más importantes para este tipo de voz son: Las conocidas como las criadas de Mozart; Cleopatra de *Julio César* de Haendel; Amina de la *Sonámbula* de Bellini; Ilia de *Idomeneo* de Mozart; Marzelline de *Fidelio* de Beethoven; Musetta de *La Boheme* de Puccini; Giulietta de *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini; Adina de *El elixir de amor* de Donizetti. Las cantantes más importantes de este tipo de voz son: Adelina Patti, Nellie Melba, Bidu Sayao, Lucia Popp, Edita Gruberova, Barbara Boney.

CAPÍTULO III

3. Concierto

3.1 *Introducción.*

Concierto y recital. “Es la puesta en público y en vivo de un repertorio que ha surgido de un proceso de investigación, montaje, producción y puesta en escena. Todas las presentaciones artísticas deben ser grabadas en video y entregadas a biblioteca como parte de su trabajo de titulación en formato digital” (Universidad de los Hemisferios, 2020, p. 22).

La posibilidad de encontrar gran variedad de recitales de canto lírico en la ciudad es un tanto difícil y complejo, siendo pocos los espacios a los que se puede acudir para tener una experiencia musical enriquecedora de esta índole. Son escasas las instituciones que se han preocupado por difundir este bello y vasto arte tan importante para el engrandecimiento cultural del Ecuador. La Fundación Teatro Nacional Sucre, la Casa de la Música y en menor medida el renovado Teatro San Gabriel intentan visibilizar este tipo de recitales. Realizar estos conciertos ayuda a potenciar el conocimiento musical del canto lírico, fomento y formación de nuevos públicos.

La realización de este concierto de titulación tendrá un impacto positivo en la comunidad, generando beneficios culturales, educativos y sociales. La música, como fuerza transformadora, enriquecerá la calidad de vida de nuestra comunidad, fomentando la conexión, la inspiración y el crecimiento integral.

El recital de canto lírico a realizarse tiene algunos elementos interesantes que pueden deleitar a la audiencia. El canto, la poesía y el arte escénico comparten una rica tradición. Al tejer la narración de las obras, su contexto histórico y la poesía conexas, creamos una experiencia

artística variada que se adapta perfectamente a las expectativas del público de Quito. Al ser un recital que contiene diversidad de lenguas se expondrá la traducción de cada pieza facilitando el entendimiento del público asistente, así como la trayectoria de cada autor a interpretar.

Compartir con la gente el conocimiento adquirido, expresar lo que la música ha contribuido en mi vida y aportar al crecimiento cultural de mi ciudad es el motor que motiva la realización de este recital que incluye un repertorio variado, exigente, con múltiples matices, esto siempre ha sido parte de mi interés personal.

3.2 *Argumentación temática del concierto.*

El canto lírico es una de las formas más elevadas y complejas de la música vocal. Esta se ha desarrollado en el transcurso del tiempo, alcanzando niveles grandiosos donde el público ha podido deleitarse con la música y el virtuosismo de los cantantes más importantes de la historia como María Callas o Pavarotti. En homenaje a esta evolución la selección del programa contempla mostrar las características principales de los períodos de la música. El repertorio incluirá obras de afamados compositores de distintas épocas y países, brindando una visión amplia de la evolución de la música y la versatilidad de ésta. Los diferentes estilos de canto reflejan los períodos y corrientes artísticas que se han manifestado durante el paso del tiempo. Se encuentran los estilos Barroco, clásico, romántico y contemporáneo.

Barroco: El aria “Vadoro pupile” de la ópera *Giulio Cesar* de Haendel muestra el estilo y manejo de la armonía de este período, el tratamiento melódico permite que el texto cantado sea lo principal sin dejar de lado el estilo ornamental de la época.

Clasicismo: El aria “Deh vieni non tardar” de la ópera *Las Bodas de Fígaro* de Mozart trasluce el estilo compositivo donde se observa el virtuosismo técnico, claridad melódica, y

expresividad. También se puede percibir la innovación en la temática del argumento, siendo contrastante a la de las anteriores épocas. Esta obra es exigente en el fiato y la articulación de cada frase, siendo este su principal reto.

Romántico: La chanson “*L’ame evaporee*” de Debussy, “*A’ Choris*”, “*L’ heure exquise*” de Reinaldo Hann, el aria “*Je veux vivre*” de Gounod , el lied “*Standchen*” de Schubert, la arietta “*Malinconia*” de Bellini, la “*Seduzione*” de Verdi y el aria “*Noche hermosa*” de Sorozabal, el conjunto de estas obras muestran el estilo expresivo y virtuoso en las líneas melódicas y en los enlaces armónicos que pretenden, siendo característico de esta época, enmarcar las emociones y el lado más humano de sus compositores. El reto principal en estas obras es reflejar en la interpretación todo lo mencionado anteriormente.

Contemporáneo: el aria “**No me gusta verte así**” del compositor Marcelo Beltrán, es una obra que forma parte de la ópera El tríptico Quiteño. Contiene elementos nacionalistas característicos de la tradición ecuatoriana como las líneas melódicas y ritmos representativos. El reto más grande en esta aria son las coloraturas y las notas sobreagudas sin perder la agilidad.

El repertorio escogido para este recital no es muy común escucharlo en las salas de recitales de la ciudad de Quito, por lo que presentar este recital contribuye, apoya y enriquece la oferta cultural, fortaleciendo el desarrollo educativo, artístico y la sensibilidad de la comunidad, Alimenta el interés por la música clásica haciendo visible la gran variedad musical existente. También puede incentivar a jóvenes músicos y cantantes que quieran desarrollar sus carreras. El fomento de este tipo de iniciativas es importante para poder mantener al canto lírico vivo.

3.3 Planificación general.

Tabla 1. Planificación General

FECHA	ACTIVIDAD	OBJETIVO	RECURSOS
Enero	<ul style="list-style-type: none"> - Planificación del recital - El planteamiento de objetivos (específicos y general) - Justificación 	<ul style="list-style-type: none"> - Realización del recital. - Crear un marco y una guía de investigación 	<ul style="list-style-type: none"> - Clases de actualización de materias: Investigación
Febrero	<ul style="list-style-type: none"> - Selección del repertorio - Recopilación de partituras - Clases de canto (lectura general) 	<ul style="list-style-type: none"> - Que el repertorio del recital final sea coherente con una línea de tiempo. - Perfeccionamiento vocal de técnica y de estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Audios de distintas obras - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Marzo	<ul style="list-style-type: none"> - Búsqueda de bibliografía - Realización del marco teórico - Clases de canto (trabajo de estilo) 	<ul style="list-style-type: none"> - Crear un contexto documentado sobre el tema escogido. - Crear un sustento teórico para el recital. - Perfeccionamiento vocal de técnica y de estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de distintos textos de historia universal - Audición de varias interpretaciones - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Abril	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis de la obra barroca (formal, armónica y estilo) - Realización del marco teórico - Clases de canto (trabajo de dicción) 	<ul style="list-style-type: none"> - Contextualización histórica. - Crear un sustento teórico para el recital. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de texto de armonía. (cual) - Lectura de distintos textos de historia universal - Lectura de distintos textos de historia de la música universal. - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Mayo	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis de la obra clásica (formal, armónica y estilo) 	<ul style="list-style-type: none"> - Contextualización histórica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de texto de armonía. (cual)

	<ul style="list-style-type: none"> - Realización del marco teórico - Clases de canto (trabajo de dicción) 	<ul style="list-style-type: none"> - Crear un sustento teórico para el recital. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de distintos textos de historia universal - Lectura de distintos textos de historia de la música universal. - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Junio	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis de las obras románticas (formal, armónica y estilo) - Realización del marco teórico - Clases de canto (trabajo de interpretación) 	<ul style="list-style-type: none"> - Contextualización histórica. - Crear un sustento teórico para el recital. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de texto de armonía. (cual) - Lectura de distintos textos de historia universal - Lectura de distintos textos de historia de la música universal. - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Julio	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis de las obras románticas (formal, armónica y estilo) - Realización del marco teórico - Clases de canto 	<ul style="list-style-type: none"> - Contextualización histórica. - Crear un sustento teórico para el recital. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de texto de armonía. (cual) - Lectura de distintos textos de historia universal - Lectura de distintos textos de historia de la música universal. - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Agosto	<ul style="list-style-type: none"> - Audición y análisis del repertorio desde grandes intérpretes. - Análisis de las obras románticas (formal, armónica y estilo). - Realización del marco teórico. - Clases de canto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Encontrar intérpretes referentes que estén alineados con el estilo. - Crear un sustento teórico para el recital. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Realizar playlist en Spotify del recital completo con intérpretes de renombre. - Lectura de texto de armonía (cual) - Lectura de libros de Historia Universal

			<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de textos de Historia de la Música Universal. - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Septiembre	<ul style="list-style-type: none"> - Preparación del repertorio. - Clases de canto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Encontrar una interpretación adecuada y superar los retos técnicos de cada obra. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio de las partituras en el piano. - Estudio de técnica vocal (Vaccai, hacer cita). - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Octubre	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio del repertorio - Búsqueda del estilo y las características de cada obra (contexto histórico). - Clases de canto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Encontrar una interpretación adecuada y superar los retos técnicos de cada obra. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio de las partituras en el piano. - Estudio de técnica vocal (Vaccai- reverter). - Clases de canto.
Noviembre	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio del repertorio. - Preparación de las diapositivas con el texto original y traducción de cada obra. - Clases de canto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Mostrar en el recital los textos y su traducción. - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio de la línea melódica en el piano. - Realización de diapositivas en computadora. - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo.
Diciembre	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio del repertorio. - Clases de canto. - Ensayos con pianista. - Puesta en escena del recital. - Realización de notas al programa. - Recital. - Planificación de la grabación con el camarógrafo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Perfeccionamiento vocal de técnica y estilo. - Realizar el montaje adecuado del recital. - Perfeccionar los detalles finales que puedan aportar al recital. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio de las partituras en el piano. - Trabajo de repeticiones de pasajes complejos buscando la articulación del estilo. - 3 Ensayos de 2 horas cada uno con el pianista Esteban Gavilanes. - Realización del recital.

	- Realización de los programas de mano y los afiches.		- Reunión informativa con el camarógrafo sobre el contexto del recital. - Edición y resumen del contexto, documento digital del programa.
--	---	--	--

Fuente: Elaboración propia.

3.4 Composición y/o arreglos.

Repertorio:

Vadoro pupile – Georg Friedrich Händel (1685-1759) Ópera *Giulio Cesar*, Cleopatra

V'adoro, pupille,
saette d'amore,
le vostre faville
son grate nel sen.
Pietose vi brama
il mesto mio core,
ch'ogn'ora vi chiama
l'amato suo ben.

Os adoro, pupilas,
saetas de amor,
vuestros rayos
son gratos a mi pecho.
Piadosas os quiere
mi triste corazón
que os pide, constante,
su amado bien.

Georg Friedrich Händel (1685-1759), nació en Alemania y se nacionalizó inglés, marcó junto a Bach la culminación del período Barroco musical.

Entre sus aportes están la evolución del oratorio y la ópera. Su estilo tiene herencia de la escuela alemana y el contrapunto como vínculo a ello, así mismo tiene influencia del vigor de Francia, el bello canto de Italia y la sobriedad y solidez de Inglaterra. Al tener la influencia de varios países Haendel demuestra ser un músico universal (Fernández et al., 2006, p. 67).

Ópera: *Giulio César in Egipto* (Julio César). Tres actos.

Libreto: Nicola Haym.

Estreno: Londres 1724.

“Julio César llega a Egipto y ve a Cleopatra, de la cual se enamora profundamente y vence a su enemigo Ptolomeo, cuyo comportamiento sádico ha despertado el odio de Cornelio y de su hijo Sexto. Tras una trama complicada, y rica en episodios y golpes teatrales, Cleopatra es coronada reina y se juran con Julio César amor y fidelidad.” (Suárez, 2010, p. 103).

Aria: V'adoro pupille.

En el segundo acto, en un jardín, rodeada de música, Cleopatra, que está disfrazada como “Lidia” una sacerdotisa, canta el aria *V'adoro, Pupille* para seducir a Giulio César y poder ganar su apoyo en la lucha por el poder contra su hermano Ptolomeo. En esta escena, Cleopatra bella y encantadora utiliza su voz para atraer la atención de César. El aria evidencia la fascinación y vulnerabilidad de Cleopatra mientras intenta ganar el corazón de César y es uno de los momentos más sobresalientes de la ópera por su refinamiento, encanto e intensa emocionalidad expresada.

Deh vieni non tardar – Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Ópera Las Bodas de Figaro, Susana

Giunse alfin il momento
che godrò senz'affanno
in braccio all'idol mio. Timide cure,
uscite dal mio petto,
a turbar non venite il mio diletto!

Oh, come par che all'amoroso foco
l'amenità del loco,
la terra e il ciel risponda,
come la notte i furti miei seconda!

Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella,
vieni ove amore per goder t'appella,
finché non splende in ciel notturna face,
finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.

Llegó al fin el momento
en que gozaré sin inquietud
en brazos de mi ídolo. ¡Tímidos desvelos!,
¡salid de mi pecho!,
no vengáis a turbar mi deleite.

¡Oh, cómo parece que al amoroso ardor,
la amenidad del lugar
la tierra y el cielo respondan!
¡Cómo secunda la noche mis secretos!

¡Ah, ven, no tardes, oh bien mío!
¡Ven a donde el amor para gozar te llama!,
mientras luzca en el cielo la antorcha,
y el aire esté sombrío, y el mundo calle.

Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,
che col dolce sussurro il cor ristaura,

quattro rimes3(u)22.7(e)22.3(za l)0.7(er)5.6(b))6(rl)0.7E82066(ū)6(r)57(e.7(u)6(sl)0.7(r)22.3(a.) □TJ0 □Tc033w □

En el cuarto acto, la escena se da en el jardín del castillo del Conde de Almaviva. Aquí Susana y la Condesa idean un plan para desenmascarar al Conde quien ha estado intentando seducir a Susanna a espaldas de su esposa. Disfrazada de la Condesa, canta esta aria, donde a pesar de que actúa por parte del plan, expresa sentimientos de dulzura y anhelo hacia su esposo Fígaro.

***Stanchen* – Franz Schubert (1797-1828) lied**

Leise flehen meine Lieder
Durch die Nacht zu dir;
In den stillen Hain hernieder,
Liebchen, komm zu mir!

Quedo implorando mis canciones
A ti a través de la noche;
Abajo, en la tranquila arboleda,
¡Amada, ven a mi lado!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen
In des Mondes Licht,

Murmurantes, esbeltas copas susurran
A la luz de la luna,

Des Verräters feindlich Lauschen
Fürchte, Holde, nicht.

El acecho hostil del traidor
No temas, tú, amada.

Hörst die Nachtigallen schlagen?
Ach, sie flehen dich!
Mit der Töne süßen Klagen
Flehen sie für mich.

¿Oyes gorjear a los ruiseñores?
¡Ay! Ellos te imploran,
Con el sonido de dulces quejas
Imploran por mí.

Sie verstehn des Busens Sehnen,
Kennen Liebesschmerz,
Rühren mit den Silbertönen
Jedes weiche Herz.

Comprenden el anhelo del pecho,
Conocen el dolor del amor,
Conmueven con los argentinos sonidos
A todo tierno corazón.

Laß auch dir die Brust bewegen,
Liebchen, höre mich,
Bebend harr' ich dir entgegen!
Komm, beglücke mich

Deja también conmovearse tu pecho,
Amada, escúchame;
¡Trémulo aguardo el encuentro!
¡Ven, hazme feliz!

Franz Schubert (1797 - 1828): Nació en Viena y vivió casi toda su vida en la capital austriaca. Fue uno de los compositores más importantes del romanticismo por ser el creador del lied romántico. Su producción artística fue influenciada por los movimientos literarios

romanticismo, la exaltación del folclore alemán y el lirismo. musicalizó textos de poetas como Goethe y Schiller. Sus temas favoritos incluyen la naturaleza, el amor y la muerte (Fernández et al., 2006, p. 94).

Obra: *Schwanengesang* (El canto del cisne).

Libreto: Ludwig Rellstab.

Compuesto: 1828.

Standchen es uno de los lieder más importantes y conocidos de Schubert que pertenece al ciclo *El Canto del cisne*, D.957 compuesta en 1828 un poco antes de su muerte. El texto describe las súplicas del amante hacia su amada, pidiéndole acompañarlo a un tranquilo bosque bajo la luz de la luna. La línea melódica expresa la serenidad y el deseo del amante y el piano juega un papel importante siendo el que da el ambiente nocturno y misterioso.

***Malinconia* – Vincenzo Bellini (1801-1835) Arietta**

Malinconia, Ninfa gentile,
la vita mia consacro a te;
i tuoi piaceri chi tiene a vile,
ai piacer veri nato non è.

Fonti e colline chiesi agli Dei;
m'udiro alfine, pago io vivrò,
né mai quel fonte co' desir miei,
né mai quel monte trapasserò.

Melancolía, ninfa gentil,
mi vida te consagro;
Aquel que desprecia tus placeres,
no ha nacido para el placer verdadero.

Le pedí a los dioses por las fuentes y las colinas;
Me escucharon al fin, viviré satisfecho,
A pesar de que, con mis deseos,
nunca iré más allá de esa fuente y de esa montaña.

Vincenzo Bellini (1801-1835): Nació en Catania en 1801 y murió en Puteaux en 1835.

Fue uno de los últimos grandes compositores italianos más importantes de la escuela napolitana.

Su creación fue importantísima para el desarrollo del Bel canto de principios del XIX. Fue un gran admirador de Rossini por lo que, siguiendo su ejemplo, escribía los adornos vocales a detalle para cada voz. Diariamente, escribía motivos musicales y los guardaba para usarlos en un futuro (Fernández et al., 2006, p. 98).

Obra: *Composizioni da camera* (Composiciones de camera).

Texto: Ippolito Pindemonte.

Publicada: 1935.

Malinconia, ninfa gentile es una de las ariettas más conocidas de Bellini que forma parte de su colección *Composiciones de cámara* (*Composizioni da camera*) escrita en su juventud, posiblemente en 1820 pero no fue publicada hasta 1835.

El texto personifica a la melancolía haciéndola ver como una deidad, una ninfa amable y divina. No solo es tristeza sino también es alguien generoso que te brinda paz, consuelo y alegría.

***La seduzione* - Giuseppe Verdi (1813-1901) Aria**

Era bella com'angiol del cielo,
Innocente degl'anni sul fiore,
Ed il palpito primo d'amore
Un crudele nel cor le destò.

Inesperta, fidente ne' giuri,
Sè commise all'amante sleale;
Fu sedotta! e l'anello nuziale,
Poveretta, ma indarno invocò.

All'infamia dannata, allo scherno,
Nove lune gemé la tradita;
Poi, consunta dal duolo la vita,

Era hermosa comom un ángel en el cielo
Inocente de los años sobre la flor
Y el primer latido del amor
Despertó uno cruel en su corazón

Inexperto, confiado en jurar
Se comprometió con su amante desleal;
Estaba seducida y el anillo de bodas
Pobrecita, pero en vano invocó

A la maldita infamia, a la burla
Nueve lunas gimió la traicionada;
Entonces, su vida desperdiciada por el dolor

Pregò venia al crudele e spirò.

Pidió misericordia al hombre cruel y expiró

Ed il frutto del vil tradimento
Nel sepolcro posogli d'appresso;
Là non sorse una croce, un cipresso,
Non un sasso il suo nome portò.

Y el fruto de la vil traición
En la tumba lo colocó cerca de él;
No surgió ni una cruz, ni un ciprés
Ni una piedra llevó su nombre

Giuseppe Verdi (1813-1901): Nació en Roncole, Italia, estudió en Milán y su primer éxito lo logró con *Nabucco* (1842) ópera de gran trascendencia político-social. En la obra de Verdi se distinguen tres períodos:

- Temas patrióticos: *Rigoletto*, *La Traviata* y *el Trovador*.
- Unidad dramática y la distinción psicológica de los personajes: Simón Bocanegra, La fuerza del destino y Don Carlo.
- Período de conclusión: la música fue más profunda y los coros y la orquesta adquirieron más importancia. Las óperas: *Aida*, *Otello* y *Falstaff*.

La obra de Verdi se ha denominado “realista” por la sencillez de las melodías, lo espontáneo de los argumentos y lo natural de su instrumentación (Fernández et al., 2006, p. 99).

Obra: *Composizioni di camera per canto e pianoforte* (Composiciones de cámara para canto y piano).

Texto: Luigi Balestra.

Año: 1839.

Esta obra es parte de las 25 canciones de la colección *Composiciones de cámara para canto y piano* que permite ver una faceta más íntima y personal del compositor, reconocido

principalmente por sus grandes óperas. Cuenta la dramática historia de una joven y su amante, ella es seducida y abandonada. La canción describe su inocencia, la traición que sufre y su muerte, contando temas de engaño y desilusión.

Je veux vivre* - Charles Gounod (1818-1893), Ópera *Romeo et Juliette*, *Giulietta

Je veux vivre
Dans ce rêve qui m'enivre;
Ce jour encore,
Douce flamme,
Je te garde dans mon âme
Comme un trésor!

Yo quiero vivir
en este sueño que me embriaga.
Este día siempre
lo guardaré, dulce llama,
en mi corazón
como un tesoro.

Cette ivresse
De jeunesse
Ne dure, hélas! qu'un jour!
Puis vient l'heure
Où l'on pleure,
Le coeur cède à l'amour,
Et le bonheur fuit sans retour.

¡Esta embriaguez
de juventud
no durará para siempre! ¡Sólo un día!
Después viene la hora
de llorar,
el corazón se rinde al amor,
y la felicidad huye para no volver.

Je veux vivre, etc

Yo quiero vivir, etc.

Loin de l'hiver morose
Laisse-moi sommeiller
Et respirer la rose
Avant de l'effeuiller.

Déjame dormir
lejos del invierno desagradable
y oler la rosa
antes que se marchite.

Ah!
Douce flamme,
Reste dans mon âme
Comme un doux trésor
Longtemps encore!

¡Ah!
¡Dulce llama,
quédate en mi corazón
como un dulce tesoro
durante mucho tiempo!

Charles Francois Gounod (1818-1893): Nació en Francia, compositor, director de orquesta y organista, su música es melódica, cromática y delicada. Compuso música religiosa y oratorios, mostrando gran interés por la polifonía del siglo XVI, Alcanzó la fama con las óperas *Fausto*, *Romeo y Julieta* y *Mireille* (Fernández et al., 2006, p. 101).

Obra: Ópera *Roméo et Juliette*.

Libreto: Jules Barbier .

Estreno: 1867, París.

“Gran fiesta en la casa de los Capuletos, Romeo de la familia enemiga de los Montescos, se introduce enmascarado y conoce a Julieta, la dueña de casa. Ambos se enamoran súbitamente. Situaciones trágicas se oponen a esta unión y los amantes inmortalizados por Shakespeare mueren uno en los brazos del otro. El tema ya había sido musicalizado por otros autores, particularmente por Hector Berlioz y Becenzio Bellini”. (Suárez, 2010, p. 127)

Aria : “*Je veux vivre*”, Giulietta . Primer acto.

También se la conoce como la "Canción del Vals," en esta aria Juliette expresa su alegría juvenil y su deseo de disfrutar la vida y la libertad antes de pensar en el matrimonio.

Todo esto se da en la escena en la que los Capuletos organizan una fiesta en su casa y Julietta conoce a Romeo, se encuentran rodeados de familia y amigos, cuando mencionan que debe casarse con el conde Paris.

Romance: *L'âme évapoée* – Claude Debussy (1862-1918) Chanson

L'âme évaporée et souffrante,
L'âme douce, l'âme odorante
Des lis divins que j'ai cueillis
Dans le jardin de ta pensée,
Où donc les vents l'ont-ils chassée,
Cette âme adorable des lis?

N'est-il plus un parfum qui reste
De la suavité céleste
Des jours où tu m'enveloppais
D'une vapeur surnaturelle,

El alma evaporada y sufriente
El alma dulce, el alma fragante
Lirios divinos que he arrancado
En el jardín de tu pensamiento
¿Adónde entonces la han llevado los
vientos al adorable alma de los lirios?

¿Ya no queda un perfume
de la dulzura celestial
de los días en los que me envolviste
de un vapor sobrenatural,

Faite d'espoir, d'amour fidèle,
De béatitude et de paix?

hecho de esperanza, de amor fiel,
¿De bienaventuranza y paz?

Achille Claude Debussy (1862-1918): Fue uno de los compositores franceses más influyentes de finales del siglo XIX. Considerado como el pionero del impresionismo musical. Manifestó una oposición a la ortodoxia musical de su época y a las normas clásicas de composición. Se alejó de la tonalidad tradicional empleando escalas orientales y modos medievales, creando atmósferas indefinidas. también utilizó ritmos irregulares y una rica paleta de colores orquestales. (Fernández et al., 2006, p. 114). “Debussy quería que los modos no consolidaran un sistema armónico que fuera susceptible de quedar obsoleto, sino más bien hacer levitar sus armonías, liberarlas del movimiento hacia delante de los últimos dos siglos. Al mismo tiempo sus experiencias con la música de Asia le sugirieron otras clases de expresión, de texturas, de colores y, una vez más, de modalidad.” (Griffiths, 2012, p. 182)

Obra: *Deux Romances*.

Texto: Paul Bourget.

Escrita: 1885.

L'ame évaporée, Romance, es una de las dos canciones que componen el *Deux Romances* escritas en 1885, con texto de la colección de poemas de Paul Bourget, *Les Aveux*. Esta chanson nos habla de un alma que se ha evaporado, desvanecido y está en sufrimiento, haciendo una comparación con el perfume de un lirio.

***L'heure exquise* – Reynaldo Hahn (1874-1947) *Les Chansons grises*, Chanson**

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

Ô bien aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise.

La luna blanca
Brilla en el bosque;
De cada rama
Parte una voz
Bajo el follaje...

Oh, bien amada.

El estanque refleja,
Profundo espejo,
La silueta
Del sauce negro
Donde el viento llora...

Soñemos, es la hora.

Un vasto y tierno
Sosiego
Parece descender
Del firmamento
Que el astro irisa...

Es la hora exquisita.

Reynaldo Hahn de Echenagucia (1874-1947): nace el 9 de agosto de 1874 en la parroquia Altagracia de Caracas, Venezuela, y muere el 28 de enero de 1947 en París, Francia) (Milanca Guzman, 1989, p. 21). Reynaldo Hann fue un niño prodigio admitido en el conservatorio de París a los 11 años de edad. Sus maestros de música más importantes fueron: Massenet, Camille Saint Sans y Gounod. Su obra fue muy fructífera componiendo ballets, chanson, composiciones incidentales para teatro, música instrumental, óperas, operetas, oratorios y piezas para piano solo (Milanca Guzman, 1989, p. 225).

Obra: Chanson *L'heure exquise*.

Texto: Verlaine.

Escrita: 1887-1890.

Esta chanson forma parte de la colección de canciones llamadas “*Canciones Grises*”, con texto del escritor Verlaine. (Milanca Guzman, 1989, p. 208). La chanson habla de la luz de la luna brillando a través de la vegetación del bosque. La imagen del sauce que se refleja en el agua del estanque, mientras el viento sopla, da una sensación de calma, paz y melancolía.

Noche hermosa* – Pablo Sorozábal (1897-1988) Opereta *Katiuska*, *Katiuska*, *Aria

Noche hermosa, de jazmines perfumadas,
dile al eco que repita mis palabras.
Noche hermosa, que de luna estás nevada,
llevas lejos, piano, piano
esta triste canción.

Dile que vuelva pronto,
dile que mi amor le aguarda.
Dile, dile que la ausencia
es pena, pena que me mata.
Dile que vuelva pronto, ¡pronto!
Porque me muero si tarda.

Noche hermosa, de jazmines perfumada,
dile al eco que repita mis palabras.
Noche hermosa, que de luna estás nevada,
lleva lejos, piano, piano,
mi canción de enamorada...
Lleva lejos, piano, piano,
el secreto de mi alma...
¡De amor!

Pablo Sorozábal Mariezkurrena (1897-1988): nació en San Sebastián en 1897 y falleció en Madrid en 1988. Proviene de una familia humilde. Desde muy niño asistió a clases gratuitas de solfeo que se impartían en la Sociedad Bascongada de Amigos del País. Su carrera podría dividirse en tres períodos: El primer período va desde 1920 hasta inicios de 1930. En este tiempo compuso principalmente música sinfónica, de cámara y algunas obras corales que estaban

influenciadas por el nacionalismo vasco. Sus obras más representativas fueron *La Suite vasca* para orquesta y coro, los *Siete lieder* y *las Variaciones sinfónicas* sobre un canto vasco. En 1931, volvió a explorar el teatro lírico, género que le era desconocido. Le propusieron componer música para el libreto de González del Castillo y Martí Alonso, dando como resultado la opereta *Katiuska*. Este año daría paso al segundo período de su música que iría hasta mediados de los años 50. Aquí Sorozábal se dedicaría arduamente a la composición de sus obras de género lírico más importantes y a la dirección de orquesta. sus obras más importantes fueron la opereta *La Isla de Perlas*, la ópera *Adiós a la bohemia*, el sainete lírico *La del Manojito de rosas*. El tercer y último período aproximadamente en el año 52, se iría retirando poco a poco de la vida musical sintiéndose constantemente perseguido político ya que anteriormente los conflictos no permitieron estrenar su gran obra *Victoriana* la que fue censurada. En este último período compuso numerosas obras de distintos géneros excepto los conciertos para solistas. («Eresbil Eresiak», s. f.) (<https://www.eresbil.eus/sites/sorozabal/es/perfil-biografico>).

Obra: *Katiuska, la mujer rusa*.

Libreto: Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso.

Estreno: 1931.

Esta opereta de dos actos se desarrolla en Ucrania en el período de la posguerra e inicios de la Revolución Rusa, presentando a los comunistas y a los zaristas. Presenta la complicada historia de amor entre Katiuska, perteneciente a la familia imperial rusa, y Pedro Stakof, comisario bolchevique. El príncipe Sergio que está huyendo del ejército rojo llega a una posada acompañado de Katiuska. Allí se encontraba Pedro Stakof, comisario bolchevique. Al encontrarse quedan totalmente flechados de amor. Pedro siente una gran confusión entre el deber

y su amor. Pronto llegan soldados del ejército rojo e intentan apresar a Katiuska, pero enérgicamente Pedro la defiende y la protege sacándolos del lugar. Pronto la gente se entera y quieren apresar a Pedro por traición, pero Katiuska lo esconde en su habitación. Poco después, Pedro logra escapar y la joven, asustada, confiesa su amor. Después, el Príncipe Sergio es capturado, Katiuska declara su amor por Pedro y le ruega que libere al príncipe, pero se niega anteponiendo su deber. Sergio revela que Katiuska es la única heredera del Zar, pero Pedro no le cree porque ella fue criada en el campo sin conocer su linaje. Finalmente, Pedro cede y lo libera. Katiuska se niega a dejar a Pedro por lo que decide quedarse en la nueva Rusia Bolchevique.

Romanza: *Noche Hermosa*.

En la romanza *Noche Hermosa*, Katiuska expresa todo el amor y el anhelo que siente hacia Pedro, en medio del conflicto y el caos de la Revolución.

***No me gusta verte así* – Marcelo Beltrán Ópera *El Tríptico Quiteño*, Manuela, Aria**

¿Qué cosa te aflige mamá, qué tan alterada te veo?
 No me gusta verte así, a ti que eres mi consuelo,
 ¿Qué podría yo ofrecerte, para verte sonreír?
 En mi siempre has invertido, atenciones y desvelos,
 Permite que hoy sea yo, quien se preocupe por ti

En mis momentos más tristes, a mi lado te encontrabas,
 En las horas de aflicción, eras tú quien me animaba, quien me animaba
 En las horas de aflicción, siempre fuiste tu quien me animaba

Me cosías los vestidos, de mis mascotas cuidaste,
 Y cada vez que me enferme, a mi lado te quedaste
 Con tu amor me has enseñado, a ser la mujer que hoy soy
 Y si en algo te he fallado, te sabré pedir perdón.

Marcelo Beltran (1965): Es un compositor ecuatoriano, licenciado en música, con mención en guitarra, por la Universidad Central del Ecuador, en convenio con el Conservatorio

Nacional de Música. También es Máster en composición musical con nuevas tecnologías por la Universidad Internacional de la Rioja (España). Cuenta con un sinnúmero de obras estrenadas; entre las más importantes: “*Tríptico quiteño*”, ópera en forma de trilogía sobre leyendas quiteñas, estrenada en el Teatro Nacional Sucre en 2023; un *Réquiem para mezzosoprano*, tenor, coro mixto y banda sinfónica, estrenado por los elencos del Centro Cultural Mama Cuchara en 2019; la *Cantata de Ramos*, compuesta por encargo de la Fundación Teatro Nacional Sucre, como evento central de la X edición del Festival Internacional de Música Sacra de Quito (2011); la música para película *La Revolución de Alfaro* (2009); y una variedad de composiciones en diferentes formatos desde música de cámara hasta música sinfónica, así como múltiples arreglos de música popular ecuatoriana para diversos formatos: coro, ensamble de guitarras, formatos mixtos, etc. En la actualidad trabaja en un concierto para bajo eléctrico y banda sinfónica que será estrenado en noviembre de 2024, Al presente trabaja como compositor y arreglista para los elencos del Municipio de Quito, a través de la Fundación Teatro Nacional Sucre, actividad que comparte con el ejercicio profesional privado.

Obra: *Tríptico Quiteño, San Antonio de Cabeza*.

Texto: Adaptación de Marcelo Beltrán de una Leyenda Tradicional Quiteña.

Estreno: agosto 2023.

La ópera *San Antonio de Cabeza* perteneciente al *Tríptico Quiteño*, se desarrolla en Quito capital de la República, en una casa tradicional del barrio la Loma grande, Manuela y su madre discuten acerca de los pretendientes de Manuela y la insistencia de su madre por casarse pronto antes de que se quede solterona. Manuela no quiere casarse por conveniencia pues ella cree en el amor verdadero. Su madre preocupada le reza al santo San Antonio para que le conceda el

milagro por lo que lo pone de cabeza (la superstición dice que para conseguir pareja debes ponerlo de cabeza). Manuela cansada de la misma discusión de siempre, arroja al santo por la ventana y golpea en la cabeza a un transeúnte. Enojado el transeúnte (Ignacio), va hacia la casa y reclama por el agravio. Manuela apenada por el accidente, sale a disculparse cuando se da cuenta que es el hombre que desde hace mucho tiempo está enamorada y lo mismo el. Se declaran su amor y se unen como pareja.

Aria: No me gusta verte así.

En el aria *No me gusta verte así*, Manuela habla de lo mucho que le quiere a su madre y que está agradecida por todas las atenciones que ha tenido con ella y le pide perdón si es que alguna vez la ofendió o la hizo molestar.

O mio babbino caro – Giacomo Puccini (1858-1924) Ópera Gianni Schicchi, Lauretta,

Aria

O mio babbino caro,
mi piace è bello, bello;
vo' andare in Porta Rossa
a comperar l'anello!

Sì, sì, ci voglio andare!
e se l'amassi indarno,
andrei sul Ponte Vecchio,
ma per buttarmi in Arno!
Mi struggo e mi tormento!
O Dio, vorrei morir!
Babbo, pietà, pietà!

Oh mi papá querido
Me gusta, es bello, bello
¡Voy a ir a Porta Rossa
a comprar el anillo!

¡Sí, sí, allí quiero ir!
¡Y si le amase en vano,
iría al Puente Viejo
mas para arrojarme al Arno!
¡Me angustio y me atormento!
¡Oh Dios, querría morir!
¡Papá, piedad, piedad!
¡Papá, piedad, piedad!

Giacomo Puccini (1858-1924): Fue el compositor más representativo de la ópera italiana verista desde 1893 hasta 1920 y uno de los compositores de ópera más aclamado de todos los

tiempos. En sus composiciones consigue una perfecta integración entre el libreto y la música, combinando expresividad y belleza melódica. Logró dotar a sus personajes de realismo psicológico y complejidad. Siempre estuvo muy pendiente del trabajo de sus libretistas, consiguiendo equilibrio entre palabra, acción y música (Fernández et al., 2006, pp. 99, 306).

Obra: *Gianni Schicchi*.

Libreto: Gioavacchino Forzano.

Estrenada: 1918.

La ópera *Gianni Schicchi* se desarrolla en Florencia, 1299, con un personaje extraído de la *Divina Comedia* de Dante. Buoso Donati ha fallecido y ha dejado su herencia a los monjes de Signa. Todos sus parientes se desesperan por la noticia y la lectura del testamento confirma el desagrado y el temor. El tenor Rinuccio los persuade de que solo Gianni Schicchi los puede salvar, el padre de Lauretta. Gianni Schicchi, finge ser Buoso y dicta un nuevo testamento donde lo beneficia totalmente. Los parientes no pueden denunciar la farsa porque hacerlo, sería confirmar la mentira en la que han sido implicados y les supondría faltar a una antigua ley florentina donde se les podría cortar las manos y se les daría el exilio. Finalmente Rinuccio y Lauretta se abrazan felices junto al protagonista (Suárez, 2010, p. 142).

Aria: *O mio Babbino*.

El aria *O mio babbino caro* se desenvuelve en Florencia, donde Lauretta está enamorada de Rinuccio. Sin embargo, las tensiones entre su padre (Gianni Schicchi) y la familia de Rinuccio ponen en peligro su relación. Por ello, desesperada, Lauretta canta el aria para convencer a su padre de permitirle casarse con su amado.

Conclusiones

Al investigar la historia de la música en los distintos períodos se ha podido evidenciar que es el resultado del contexto político, religioso y social, constituyéndose como un medio de comunicación y expresión de las diferentes circunstancias que se vivía en cada momento. Por ejemplo, en el Barroco la importancia de los mecenas y su apoyo económico a las artes así como la utilización de las artes como instrumento de evangelización por parte de la iglesia, como resultado se obtuvo música cargada de simbolismos con una importante influencia en los acontecimientos sociales de la época. Los cambios políticos dieron paso a nuevas formas de producción industrial y de filosofía (la ilustración), en la música del período Clásico se refleja la búsqueda de la proporción y el equilibrio como un ideal estético. En contraste a los dos períodos anteriores en el Romanticismo los cambios políticos fueron inspirados por la libertad y la búsqueda de los derechos del individuo, en consecuencia, la inspiración de los artistas se alineó con estos ideales, siendo un período donde el humano era el punto central de todo arte. En el siguiente período los sistemas de gobierno adoptaron políticas democráticas, surgiendo movimientos ideológicos y culturales significativos, entre estos el nacionalismo alcanzó un protagonismo donde los artistas buscaban sonoridades y estéticas relacionadas a su propia cultura.

Al investigar sobre la voz se encontró que esta no solo es un fenómeno físico que produce sonido, sino que también tiene una conexión directa con el canto y presenta diversas características según la persona. Además, se observó que este ámbito es extenso y que ha evolucionado junto con la técnica vocal a través de la historia. Así mismo la clasificación de las voces se fue perfeccionando y a su vez el tipo de repertorio. En los períodos iniciales se diferenciaban con mayor precisión las distintas voces de la polifonía: cantus (o superius), altus,

tenor y bassus. Con el paso del tiempo, el cantus pasó a llamarse sopranus que en latín significa la voz superior, de arriba. Después, durante el siglo XVIII no se diferenciaban las voces soprano y mezzo o bajo y barítono, solo se distinguían tres voces: soprano, tenor y bajo, posteriormente en el Barroco, los principales personajes de las obras eran cantadas por castratis ya que en ese contexto social las mujeres no podían ingresar ni interpretar música en las iglesias. Luego, durante el siglo XIX, a medida que los trabajos se especializaban, surgieron nuevas categorías de voces como soprano ligera o soprano dramática, entre otras, lo que permitió un equilibrio vocal. Conocer el rango vocal, las características de cada voz femenina, específicamente la de la soprano ligera, es una guía importante para escoger el repertorio adecuado.

Obtener vasta información del contexto histórico de cada período, biografía de cada compositor, así como las características de cada voz y el repertorio adecuado, es fundamental para realizar un recital completo y que no sea una mera interpretación de piezas musicales. Primero, el contexto histórico de cada período musical proporciona una comprensión profunda de las circunstancias y los eventos que influenciaron a los compositores y sus obras. Obtener este conocimiento permite interpretar capturando la esencia y el estilo auténtico de la música, ofreciendo una interpretación más fiel a la intención original del compositor. Segundo, conocer la biografía y el estilo de cada compositor es crucial para interpretar sus obras con mayor aproximación a lo que ellos concebían en su propio lenguaje. Tercero, conocer las características de cada tipo de voz es primordial para desarrollar una técnica vocal saludable y efectiva. Cada voz tiene sus propias cualidades y limitaciones y conocerlas permite al intérprete elegir piezas que resalten las fortalezas de la voz. Finalmente, el repertorio adecuado es clave para un recital de canto lírico. Seleccionar piezas que no solo se ajusten a la voz de la cantante, sino que además ofrezcan variedad y contraste, esto mantiene el interés del público y muestra la versatilidad. Un

recital bien planificado y ejecutado lleva al público a un recorrido imaginario por las diferentes épocas y estilos de la composición musical, ofreciendo una experiencia educativa y aleccionadora para que más gente adquiriera el amor por el canto lírico.

Bibliografía

Cortés Cortés, M. E., & Iglesias León, M. (2004). *Generalidades sobre Metodología de la Investigación*. Universidad Autónoma del Carmen.

Denizeau, G. (2002). *Los géneros musicales*. Robinbook.

Encyclopedia Britannica. (1971). Enciclopedia Barsa. En *Enciclopedia Barsa*. Encyclopedia Britannica.

Eresbil Eresiak. (s. f.). *Pablo Sorozabal*. Recuperado 26 de septiembre de 2024, de <https://www.eresbil.eus/sites/sorozabal/es/eresbil-eresiak/>

Fernández, E., Vegara, F., & Pérez, M. (2006). *La Enciclopedia del estudiante*. Santillana.

Griffiths, P. (2012). *Breve historia de la música occidental*. Ediciones Akal. https://elibro.uasb.elogim.com/es/ereader/uasb/49619?fs_q=historia__musica&prev=fs

Guardia, E. de la. (2020). *Compendio de historia de la música: Desde la antigua Grecia hasta fines del siglo XVIII con preliminares sobre formas y géneros*. <https://elibro.uasb.elogim.com/es/ereader/uasb/189343>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. del P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

Milanca Guzman, M. (1989). *Reynaldo Hann, caraqueño: Contribucion a la biografia caraqueña de Reynaldo Hann Echenagucia*. Academia Nacional de la Historia.

Mola, M. A., & Shaw, C. M. (2015). *Historia moderna: Europa, África, Asia y América*. UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia. https://elibro.uasb.elogim.com/es/lc/uasb/titulos/48833?fs_q=historia__europa&prev=fs

Pérez Torres, L. S. (2015). *Análisis y Diseño de Estrategias para la promoción de eventos artísticos de la Fundación Teatro Nacional Sucre dirigidas a segmentos específicos de la población*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Reverter, A. (2008). *El arte del canto*. Alianza.

Salazar, A. (2014). *La música: Como proceso histórico de su invención*. FCE - Fondo de Cultura Económica. <https://elibro.uasb.elogim.com/es/ereader/uasb/110921>

Schiaffino, G. (2017). *Problemática de la ópera en el Ecuador y en Latinoamérica*. 15.

Suárez, P. (2010). *La ópera*. Claridad.

Swafford, J. (2018). *Por amor a la música: Una introducción a los principales compositores clásicos*. Antoni Bosch editor.

https://elibro.uasb.elogim.com/es/ereader/uasb/122689?as_title_name=por__amor__a__la__musi-ca&as_title_name_op=unaccent__icontains&prev=as

Torres Jiménez, M. (2010). *Historia universal: Civilización europea*. FIRMAS Press.

Universidad de los Hemisferios. (2020). *Manual de Trabajos de Titulación. Carrera de Música*. Universidad de los Hemisferios.

Anexos

a) Partituras.

49

14. V'adoro, pupille

GIULIO CESARE IN EGITTO (HWV17) より Cleopatra のアリア

Forma: A-B-C

A

Largo

V'a - do - ro, pu - pil - le, sa - ct - te — d'A - mo - re, le

vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen; v'a - do - ro, pu -

pil - le, le vo - stre fa - vil - le son gra - te, son

Chord symbols: E: I, E: ii7, E: V7, E: I, E: VI, E: ii6, E: V, E: vi, E: I, E: 16, E: 16/4, E: V, E: I, E: 16, E: I, E: V6, E: I, C: ii6, C: V, Cadencia Rota, C: vi, C: V6, C: I, C: vi, C: vi*6

B

gra - te nel sen, v'a - do - ro, pu - pil - le, sa -

C:16 C:V C:I F:V6/4 F:16 F:IV F:vi6

et - te d'A - mo - re, le vo - stre fa - vil - le son gra - te nel

F:iii F:I F:ii F:V6 F:I F:vi F:16 F:ii6 F:I F:V

Cadencia Rota

sen, le vo - stre fa - vil - le son gra - te nel

F:IV6 F:V6 F:I F:vi6 F:16 F:IV F:vi6 F:16 F:V6 F:V F:I F:IV F:16/4 F:V7

sen.

Coda / Puente

(cresc.) (f)

F:I F:V6 F:vi F:16 F:I F:ii F:V F:V F:I F:V F:I

(Fine)

Cadencia Perfecta

C

51

(mf)

Pie - to, se vi bra - ma il me - sto mio co - re, ch'ogn'

(mf)

Dm: V Dm: i Dm: iv Dm: V Dm: iv 6/4 Dm: V A: V/V Dm: V

o - ra vi chia - ma l'a - ma - to suo ben, ch'ogn'

Gm: V7 Gm: i Gm: V6 Gm: i Gm: i6 Gm: iv Gm: V Gm: iv 6 Gm: i 6/4 Gm: V C: V A: V7

Cadencia Rota

o - ra vi chia - ma l'a - ma - to suo ben.

Am: i Am: iv6 Am: vii6 Am: i6 Am: ii6 Am: i 6/4 Am: V Am: i 6/4 Am: i (Da Capo)

Forma: A-B

DEH VIENI, NON TARDAR.

OH COME, DO NOT DELAY.

Introducción Recitativo

Allegro vivace assai. (M. M. ♩ = 160.)

Piano introduction in C major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with trills and grace notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece begins with a piano (*p*) dynamic.

C:I C:V7 C:I C:V C:I

RECIT. SUSANNA.

Giun-se al-fin il mo-men-to, che go-drò sen-za af-fan-no, in
Now at last comes the moment, when I may with-out trembling, en-

RECIT.

C:V C:vi C:ii6 C:V C:I Ab:V 7 6/4

brac-cio all' i - dol mi - o.
- joy my love's ca-res-ses.

a tempo

RECIT.

C:I C:V7 C:I C:V C:I

RECIT.

Ti-mi-de cu-re! u - sci-te dal mio pet-to, a tur-
Fool-ish mis-giv-ings! now fly from out my bo-som, to des-

RECIT.

C:V C:vi C:ii6 C:V C:I Am:V 6

Copyright, 1897, by Novello, Ewer & Co

2

-bar non ve-ni-tell mio di-let-tol
-troy my de-light do not ap-proach me!

a tempo *p* *tr* *tr*

Am:i Am:V7

RECIT. sostenuto

Oh co-me par che all'a-mo-ro-so fo-co l'a-me-ni-tà del
Oh how all seems with fire of love now burn-ing, this soft and friendly

RECIT. *p* *H* *H*

Am:i E:V7 6

lo-co, la ter-ra eil ciel ri-spon-da, co-me la not-te i fur-ti
sha-dow, the earth too, and heav'n re-sponding, E-ven the night-fall my furtive

a tempo *sostenuto* *p* **RECIT.**

E:I Bb:V Bb:I

mièi se-con-da! **Introducción Aria**
steps con-veal-ing!

Andante. (M.M. ♩ = 92.)

p *p*

E:V E:I E:I F:I6 E:V E:I

A

3

con grazia
P
Deh vie - ni, non tar -
Oh come do not de -

F: IV 6/4 F: I F: V7 F: V F: I F: I

dim.
bel - la,
treas - ure

- dar, o gio - ja bel - la, Vie - ni o - ve a - mo - re
- lay, my heart's dear treas - ure, Come where fond love, is

F: I 6/4 F: I F: V7

P
per go - der t'ap - pel - la, Fin - chè non splen - de in ciel not - tur - na
call - ing thee to plea - sure, The moon is veiled, no star in heav'n is

F: I F: ii6 F: I6 F: V7 F: I F: I 6/4 F: V7

dim.
ta - ce.
dreaming.

fa - ce Fin chè l'a-ria è ancor bru-na, e il mon-do ta - ce.
beaming, While the sky is still dark and the world is dream - ing.

F: I C: V7 6/4 C: I C: ii6 C: V7 C: I F: V7

4

B

P *cresc.* *dim.*

Puente

Qui mor - mo - rail ru - scel, qui scherza
The flow - ing stream' and æ - phyr's soft - ly

P

l'au - ra,
Play - ing.

l'au - ra, Che col dol - ce su - sur-roil cor ri - stau - ra. Quì
play - ing, Soothe the heart with sweet sighs, it's pain al - lay - ing, 'Mid

ri - do - no - i fio - ret - ti e l'er - baè fre - sca,
ver - dure fresh, the smil - ing flow - 'rets bend - ing.

ri - do - no - i fio - ret - ti e l'er - baè fre - sca, Ai pia - ce - ri d'a -
ver - dure fresh, the smil - ing flow - 'rets bend - ing, To the raptures of

F:I C:V7 C:I C:I C:I6/4 C:V7

C:I C:I C:I6/4 C:V7 C:I

F:V7 F:V7 F:I F:IV

de-sca.
tending.

Coda

- mor qui tut-to a - de - sca. Viè - ni ben mi - o, tra
love now all is tend - ing. Come — where 'neath sha - dows, the

que - ste pian - te a - sco - - se, vie - - - ni
night in calm re - pos - - es, Come — — — my

vie - ni! Ti vo' la fron - te in - co - ro - nar
dear - est! And I will wreath for thee, a crown of ros -

poco cresc.

p

p

F: I 6/4 F: V7 F: I F: V7 6/4 F: I

F: V7 6/4 F: I F: V7 6/4

F: I F: I F: V Bb: V Bb: I F: V F: I

6

fron - te
wreathe for thee, *p*

di ro - - se, ti vo' la fron - te in - co - ro -
- es. of ros - - es. and I will wreathe for thee, and I will

F:V E:vi F:I E:V Bb:V Bb:I F:V7

Cadencia Rota

rall.
pp

- nar, in - co - ro - nar di
ros - - es. of
wreathe a crown of ros - - es, of

dim. *Adagio.* *p*

F:I E:V F:I E:V F:I F:IV E:I

rall. *pp* *dim.*
ro - - se.
ros - - es.

rall. *p*
ro - - se.
ros - - es.

pp rall. *p*

F:16/4 F:V F:I F:V7 F:I F:V7 F:I

Forma: A-B

Sérénade - Le chant du cygne (IV)

Ständchen - Schwanengesang (IV)

A Franz Schubert (1826)

Transc. : Bernard Dewagtere

Moderate ♩ = 72 **Introducción**

Mezzo soprano

Piano

pp *p*

p Lei - se fle - hen
Hörst - die Nach - ti -

6

Mez. sop.

mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir
gal - len schla - gen ? ach sie fle - en dich

Puente

Pno

Dm: i Dm: vi Dm: iv Dm: V7 Dm: i

Dm: iv 6 Dm: V7 Dm: i

11

Mez. sop.

in - den stil - len Hain - her - nie - der, Lieb - chen kom - zu mir
mit - der Tö - ne süs - sen Kla - gen fle - hen sie für mich

Puente

Pno

Dm: i Dm: iv 6 Dm: V F: I F: V

16

Mez. sop.

Flü - sterd schlan - ke Wip - fel rau - sehen in - des Mon - des
Sie ver - stehn des Bu - sens Seh - nen, ken - nen Lie - bes -

Pno

F: I Dm: V Dm: i Dm: VI

©2010Dewagtere

Serenade (Swan song)

Mez. sop. 20

licht, in des Mon - des Licht, des Ver-rä - thers
schmerz, ken - nen Lie - bes - schmerz, rüh - ren mit thers
den

Pno

Dm: III F: V F: I Dm: V

Mez. sop. 24

feind - lich Lau - schen für - chte, Hol - de, nicht, für chte, Hol - de,
Sil - ber - tö - nen je - des wie - che Herz, je - des wie - che

Pno

G: V G: I G: V D: V7

Mez. sop. 28

nicht.
herz.

Pno

D: I Dm: iv 6/4 D: I D: V D: I D: V7

Punte

Mez. sop. 34

mf Lass auch dir die Brust be - we - gen

Pno

D: I D: V D: I D: V D: V

p cresc.

Serenade (Swan song) 3

Mez. sop. ³⁹
 Lieb - chen hö - re mich *f* Be - bend harr' ich dir ent - ge - gen ,

Pno ³⁹
f

D: V7 D: V Bm: V7 6 Bm: i Bm: iv

Mez. sop. ⁴⁴
p komm, be - glü - cke mich! *f* Komm be - glü - cke

Pno ⁴⁴
p *f*

Bm: i D: IV D: I D: V

Coda

Mez. sop. ⁴⁸
 mich , be - glü - - - cke - - - mich

Pno ⁴⁸
dim. *mp*

D: I D: I Dm: ii° Dm: V D: I Dm: iv

Mez. sop. ⁵⁴

Pno ⁵⁴
p *pp*

D: I D: V D: I D: I D: I

52

SEI ARIETTE

Forma: A-B

1.

Malinconia, Ninfa gentile

Allegro agitato

Introducción

10.

10. *mf* *Séptima de paso*

Fm: i Fm: i6 Fm: ii° Fm: iv

Fm: V 6/4 Fm: i *pp* Fm: ii N Fm: i Fm: V

A

CANTO *sempre legato*

mf

Ma.lin.co.ni.a, Nin.fa.gen.ti.le, La.vi.ta.mi.a

leggero e pp

Fm: i Fm: i6 Fm: iv 6/4 Fm: vii°

con.sa.cro.a.te; I.tuoi.pia.ce.ri.chi.tie.ne.a

Fm: vii° Fm: i 123282 Fm: i Bbm: V

vi - le, Ai pia - cer ve - ri na - to non è.

Fon - tie col - li - ne chie - si a - gli De - i; M' u - di - ro al -

- fi - ne, pa - go io vi - vrò,

Nè mai quel fon - te co' de - sir mie - i, Nè mai quel

mon - te tra - pas - se - rò, tra - pas - se - rò, nè

B

Bbm: i Abm: ii° Abm: V Abm: V Abm: i

Abm: i Abm: iv Abm: i

Abm: iv Abm: i F: V7 F: I

F: V F: I 6/4 F: V F: I F: V

F: I F: V F: I F: V7 Dm: vii°

123282

54

ma - i, nè ma - i co' de - sir mie - i tra - pas - se -

Dm: I Gm: ii° Gm: III Gm: V Gm: I E: V 6

Coda

- rò, nè mai, nè ma - i tra - pas - se - rò, nè

E: I E: ii 6 E: I E: V E: vi

Cadencia Rota

ma - i nè ma - i tra - pas - se - rò, no, no,

E: ii 6 E: I E: V E: I E: V E: I

ma - i.

pp E: V E: I E: I

123282

10

La seduzione (1839)

Verst di **LUIGI BALESTRA**

Aria: Tripartita simple

Andantino

CANTO

Melodía con notas de paso

Factura: comportamiento similar al vals

E - ra bel - la co - m'angiò del cie - lo,

2.

p

Anticipación

Melisma y ornamentación

In - no - cen - te de - gl'an - ni sul fio - re, Ed il

Apoyatura

pal - pi - to pri - mo d'a - mo - re Un - cru - de - le nel

C:I

F:IV/4-6

C:I

G:V7/4-6

G:V7

C:I

F:IV/4-6

C:I

F:IV

C:I/4-6

Elisión Melisma y ornamentación

improvisación

cor le de - stò. I - ne - sper - ta, fi - den - te ne'

giu - ri, Sè com - mi - se al Pa - man - te sle -

- a - ve; Fu se - do - ta! e l'a - nel - lo nu -

Ornamentación

zià - le, Po - ve - ret - ta, ma in - dar - no in - vo - *allarg.*

G: V7 C: I G: V D: II7

G: V G: V7/2-4 Cm: Ib3/6 Cm: Ib3

G: V G: Valt Cm: Ib3 Eb7: III7

Ab: VIIb C: I/4-6 G: V7maj G: V7

12

B

Un poco più mosso *con forza* *degnare* *lo be*

-cò. Al - l'in - fa - mia dan - na - ta, al - lo

Un poco più mosso

sch - er - no, No - ve lu - ne ge - mè la tra -

allarg.

- di - ta; Poi, con - sun o - lo - la -

dolore *allarg.*

Melodías con notas de floreos o bordaduras

vi - ta, Pre - gò ve - nia al cru - de - le e spi -

allarg.

Melodía con notas de paso

- rò. Ed il frut - to del vil tra - di -

con forza

men - to Nel se - pol - cro po - so - gli d'ap - pres -

C: Ib3/6 G: V7/3-4 Cm: Ib3 G: V

I. Tempo

- so; Là non sor - seu - na cro - ce, un ci - pres - so, Non un

I. Tempo

C: I F: IV/4-6 C: I F: IV

sas - so il suo no - me por - tò, Non un sas - so, u - na

allarg.

allarg.

Berdaduras

C: I/4-6 G: V7/maj G: V7 C: I F: IV/4-6

cro - ce il suo no - me por - tò, Non un sas - so, u - na

C: I F: IValt/4-6 C: I F: IV/4-6

croce il suo no - me por - tò.

Cadenza vocal

Semicadencia

C: I G: V7

Aria da Chiesa:
forma A-B-A'

10. Je veux vivre

(Roméo et Juliette)

Charles Gounod
(1818-1893)

A. Mouvement de valse animé

ff

C: V C: Vsus/7-9 C: V-6 C: Vsus/7-9 C: V-6 C: Vsus/7-9 C: V7 C: Vsus/7-9

6 Juliette *ff* *dim.*

Floritura

C: V7 C: Vsus/7-9 C: Vsus/7-9-11#11 C: V7 C: V-cadencia cromática

13 *P* *pp*

Acciatura Je veux vi - - - vre

C: V-cadencia cromática F: I F: I/4-6

19 Dans le ré - - - ve qui

C: V7/3-4 C: V7 C: V7/3-4 C: V7 F: I/6

62

24 *cresc.* *dim.*

m'en - - - i - - - vre - - - Ce - - - jour - - -

cresc. *dim.*

F: I/4-6 F: I/6 F: I/4-6 C: V7/3-4 C: V7/3-4

29 *p*

en - - - cor. - - - Dou - - - ce flam - - -

Acciacatura

p

C: V7/3-4 C: V7/6/3-4 F: I F: I/4-6 F: I

34

- me. - - - Je - - - te - - - gar - - - de - - -

F: I/4-6 C: V7/3-4 C: V7 DD

39 *cresc.*

dans mon â - - - me - - - Com - - -

Cromatismo

F: I/6 DD francesa por movimiento contrario C: V/4-6 C: DD

44 *f* *p*
 - me un tré - - sor ! *Acclacatura* Je veux

G: DD C: V F: I F: I/4-6

49
 vi - - vre Dans ce ré - - -

C: V7/3-4 C: V7 C: V7/3-4

54 *cresc.*
 -ve qui m'en - - - i - - - vre

C: V7 F: I/6 F: I/4-6 F: I/6 F: I/4-6

59 *dim.* *p*
 Ce jour en - - - cor Dou - -

C: V7/3-4 C: V7/3-4 C: V7/ sus3-4 C: V7/ sus3-4 F: I

64

64 *cresc. molto*

- ce flam - me, Je te

cresc. molto

F: I/aum D: VI/6 F: I/7 Eb: IV Eb: IV/5dis-7

69

gar - de dans mon à -

Eb: IV(alt) D: DD elemana F: I/4-6 F: I/4-6cost F: I/4-6

74

- me Com - Mélo dia complemen taria - me un tré - sor!

dim. *p* *P*(1)

F: I/4-6 C: V7 F: I Finales alla Rigaudon F: I

B

Cet - te iv - res - se De jeu - nes - se Ne du - re, hé -

p

Am: III Am: III/4-6 E: V del III E: V del III Nueva tonalidad de paso: Am: I

84

Reiteración

- las, qu'un jour. Puis vient l'heu - re

Am: I/4-6 E: V/6 E: V Am: I/4-6 Am: I/4-6

89

Où l'on pleu - re, Le cœur cè - de à l'a - mour

Alteración melódica

E: V/4-6 E: V Am: I Am: I/4-6 Am: I

94

Alteración melódica: inversiones

- heur - fuit -

Dm: IV/4-6 Am: I Dm: IV/4-6 Am: I Dm: IV/4-6

99

sans re - tour. Ah!

Cromatismo

Am: I D: V/6 Am: I

Descenso modulatório a manera de Passacaglia

66

Reexposición

104

Je veux vi - - - vre

pp

F: I F: I/4-6

109

Dans ce ré - - - ve qui

C: V7/3-4 C: V7 C: V7/3-4 C: V7 F: I/6

114

cresc. m'en - - - i - - - vre Long - - - temps *dim.*

F: I/4-6 F: I/6 F: I/4-6 C: V7/3-4 C: V7/3-4

119

en - - - cor Dou - - - ce flam - - -

p *cresc. molto*

C: V7/sus3-4 C: V7/6/3-4 F: I F: I sus Dm: VI/6

146 Rit. - - - -

ro - - se, res - pi - - rer la ro - se A - vant de l'ef - feuil -

* Ped. *
G: II alt E: VII b7 pedal fundamental

151 **Tempo 1°**

- ler ! Ah !

Alteración métrica progresiva

F: I D: VI G: II D: VI sus 4 Am: III

156

Ah ! Ah !

Reiteraciones

cresc. - - -

F: I 7b Bb: IV G: DD C: V

161

Adornos

f tr

C: V b2 A: III alt B: I 7b Bb: IV

166 *f*

Dou - ce flam - - - me, Res - - - te dans mon

Bb: IV F: I/4-6 C: V7 + pédal

171

à - - - me Com - me un doux tré - sor.

F: I/4-6 B: IV alt + pédal F: I/4-6 G: II dis/3-4

176

Long - - temps en - - - cor!

F: I/4-6 G: II dis/3-4 F: I/4-6 G: II dis/3-4 F: I/4-6 G: II dis/3-4 F: I/4-6 cadencial

181

Ah!

C: V7

finitura en base al V, cadenza

70

186

Com-me un tré - sor

C: V7 floritura en base al V, cadenza

192

A tempo

Long Ornamentación: trinos con soluciones en - cor!

C: V7 C: Vsus6 C: V7 F: I F: I aum

197

D: VI 6 F: I 7b Eb: IV Eb: IV/5aum-7maj

202

DD alemana F: I 4-6 F: I 4-6scot F: I 4-6

207

C: V7 F: I

Romance

Forma: Tripartita simple



Poésie de PAUL BOURGET

Musique de
CLAUDE DEBUSSY

A

CHANT *Moderato* *p*
L'âme é_v_a_po_rée et souf-

PIANO *Moderato* *p*

E: II 7/11sus D: I Em: II 7maj A: V

- fran - te, l'âme dou - ce, l'âme o - do - ran - te Des lis di - vins *cresc.*

E: II 7/11sus D: I Em: II 7maj F#m: III Bm: VI - 7/5

que j'ai cueil.lis Dans le jar.din de ta pen - sée, *Alteración melódica*

mf dim.

Bm: VI - 7/5# Bm: VI - 7/5 A: Vsus D: I/4-6 E: DD - 9

p
Où donc les vents l'ont-ils chas - sée, Cette âme a - do - ra - ble des

A: V7/11 D: I7alt

B **Tempo rubato (meno mosso)**
pp
lis? N'est - il plus un par - fum qui res - - te

Evocación de tema A

Tempo rubato (meno mosso)
pp Cambio de comportamiento de la factura

D: I7alt Bm: VI# Nueva tonalidad

De la su - a - vi - té cé - les - - te Des jours où tu m'en - ve - lop -

Alteración melódica con notas de paso

Reiteración

E: IV Nueva tonalidad

- pais D'u - ne va - peur sur - na - tu - rel - le

B:1

Nueva tonalidad

Fai - te d'espoir, d'a - mour fi - dè - le De bé - a - ti -

mf 1^o tempo

Bordadura

1^o tempo

Tonalidad original

p *cresc.*

G: IV

Modulación directa con nota común

G: IV7

A: V7/11

G: IV4/6

C#: VII7

- tude et de paix?

Rit. *dim.* *p*

Rit. *dim.* *p* *pp*

Em: III4/6 A: V D: I

Cantilena monotemática

35

The Hour of Dreaming.

English version by
Dr. Th. Baker

L'Heure exquise.

A *Tranquillo e dolce possibile* Reynaldo Hahn

Piano *pp* *Factura: Arpeggiato*

p *Reiteración melódica*

La lu - ne blan - che Luit dans les bois;
The moon - beams whit - en Boughs all a - round,

De cha - que bran - che Part u - ne voix Sous la ra -
Wher-e'er they light - en Voic - es re - sound Dim in the

poco sf

mé - e...
gloom - ing:

20668 *G#: VI - 9* *C#: II* *Copyright, 1902, by G. Schirmer* *F#: V*

Reiteración melódica con
variación rítmica

ancor più tranquillo

Un vaste et ten- -dre A-pai - se - ment Sem - ble des -
A deep and ten- -der Calm now lies O'er all things

ancor più p
pp

B:I DD B:I/4-6 DD

rallent.

cen-dre Du fir - ma - ment Que l'astre i - ri - se...
un-der Yon arch-ing skies Where stars are gleam - ing:

colta voce
a tempo

F#: V 2/3 D#: IIIb F#: V7#5 C#: II

pp

Elemento nuevo en la voz C'est l'heu - re ex - qui - - - - se.
Oh hour di - vine of dream - ing!

senza ritardare
pp

Semicadencia F#: V B:I

Final por agotamiento

ppp

20668 G#: VI - 9 B:I G#: VI - 9 B:I

Forma: A-B-A

Noche hermosa

from Katuska

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

G. del Castillo y M. M. Alonso

P. Sorozábal

Introducción

Moderato

Musical score for the introduction of "Noche hermosa". It consists of a piano accompaniment in G major, 3/4 time, marked Moderato. The score is in a single system with five measures. The first measure is marked *mf*. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line has chords and some melodic fragments. Chord symbols below the bass line are: G: iv, G: I, G: V, G: I, G: I.

A

6 KATIUSKA

Musical score for the first line of the song "Noche hermosa". It consists of a vocal line and a piano accompaniment in G major, 3/4 time. The vocal line starts with a half note rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols below the piano line are: G: I, G: V7.

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

12

Musical score for the second line of the song "Noche hermosa". It consists of a vocal line and a piano accompaniment in G major, 3/4 time. The vocal line continues the melody from the previous line. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols below the piano line are: G: I.

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

Reproduced by permission of Pablo Sorozábal Gómez

17

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

G: iv G: I Gm: ii⁷ G: V

dim.

B

22 **Andante doloroso**

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

Gm: i Gm: iv Gm: i Gm: iv Gm: III + Gm: i

29

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

Gm: IV 6 Gm: I Gm: IV Gm: III +

36

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

Gm: i Gm: III Gm: vi 6/4 Gm: III Gm: ii⁹ Gm: III Gm: IV

A

Tempo I

43

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

molto legato

Gm: i6 Gm: i⁶/4 Gm: V Gm: V G: I G: I

49

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

G: V G: V G: I

55

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

G: I G: IV G: IV G: I G: V

61

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

G: I G: IV6 G: I G: V G: I G: I

San Antonio, ¡de cabeza!

5

166

Mdr. *sar* No wha-gas el sac-do y ha-ce-mes ni-la-gro ¡Mi po-tre Ma-

Pno.

176

Mdr. me-la se de-be ca-sar. (Mi po-tre Ma-me-la se de-be ca-sar, ne de-be ca-

Pno.

187

Mdr. *sar, se de-be ca-sar* (Acam odando los objetos del altar) (De decide y pone el santo de cabeza)

Pno.

*¡Ay, mi santo bendito!
¿De qué lado te ponés?
(De cabeza o de pie?)*

Aria reiterativa
Monotemática con introducción

D **Un poco mosso** **MANUELA**
(Manuela entra cautelosamente, curiosa por el arrebató de su madre) *a piacere*

Mnla. *mf* ¿Qué co-sa te a-ñi-pe, ma-má, que

Mdr.

Pno. *p* *con la voz*

Introducción en función de la escena

Bajo de progresión ascendente:
G: I - I# - II - II# - III - I7 - IV - DD - V7 - III - VI - V7 - VII - I

G: I

D: Vsus7

D: V

6

San Antonio, ¡de cabeza!

Aria

204 *Andantino* $\text{♩} = 92$

Mnla. tan al-te-ri-da te ve-o?

Pno. *p* *mf*

Introducción del Aria

Am: II7/9 Am: IIb7/9 G: I A: II6 Bm: III9# E: VI D: V7 G: Ib7 C: IV

211

Mnla. Tema No me gust-a ver-te a sí con-me-jo, En ná siem-pre has in-ver-ti-dó des-ve-los,

Pno. *p*

Alteración melódica

Bm: III E: VI7/9 Am: II D: V G: I A: II6 B: III#9 E: VI D: V7 G: I7

219

Mnla. Inversión yo o-fre-cer-te pa-ra ver-te son-re-ir? quien se pro-cu-pe por tí. En se-a yo-te

Pno. *p*

C: IV Bm: III E: VI9 alt # Am: II D: V Am: II D: V G: I

227

Mnla. Con notas de paso tré-tas a mí-la-do te en-con-tra-ba, en las ho-ras de a-flic-ción e-ras

Pno. *p*

Am: II Bm: III Bm: IIIalt C: IV D: V E: VI

233

Mnla. tú quien me a-ri-na-ba. Ah. En las ho-ras de a-flic-ción en las ho-ras de a-flic-ción

Pno. *p*

D: V Semicadencia D: V9b-7

San Antonio, ¡de cabeza!

7

240

Mnla. *Trino*
a tempo
 siem-pre fuís-se tu quien me a-ti-ma - ba. Ah... quien me a - ti - ma - ba.

Pno. *Cadenza vocal*

Eb: VIb sensible G: I A: II6 Bm: III9#

248

Pno.

E: VI D: V7 G: I7 C: IV Em: III E: VI#7/9 A: II D: V

256

Mnla. **Tema**
 Me co - si - as los ves - tí - dos, de mis mas-co-tas cui - das - te, y ca - da vez que me en - fer - mé... a mi la-do te que-
 Con tu a-mor me has en - se - ña - do a ser la mu-jer que hoy soy... y si en al-go te he fá - lla - do

Pno.

G: I A: II6 Bm: III9# E: VI D: V7 G: I7 C: IV Em: III E: VI#7/9 A: II

262

Mnla. *a piacere*
 das - te. te sa - tré pe - dir per - dón Y si en al-go te he fá - lla - do te sa - tré pe - dir | Con notas de paso

Pno. *p*

D: V A: II A: IIb D: V7 D: V7-9 D: V7-9b

269

Mnla. *a tempo*
 don.

Mdr. *a piacere*
 mf
 Ah, hí - ñ - ta, sa - bes bien por que es - toy en es - ta si - tu - a - ción

Pno. *con la voz*
 pp mf

G: I D: V7-9 G: I

²
Forma: A-B **O MIO BABBINO CARO**
 (Oh my beloved daddy)

Italian Words by
 GIOACHINO FORZANO

from
 "GIANNI SCHICCHI"

G. PUCCINI

INTRODUCTION **Introducción**
 Andante sostenuto

Voice

Piano

mf

Ab: I Ab: VI 6/4 Ab: I 6/4

A

poco rit. *pp dolce*

Ab: IV Ab: ii Ab: I Ab: I

O mio bab - bi - no
 Oh my be - lov - ed

ca - - ro, mi pia - ce, è bel - lo
 dad - - dy, I love him I

Ab: I 6/4 Ab: I Ab: vi

Ab: vi 6/4

Copyright MCMXVIII by G. Ricordi & Co.
 416537-4 All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved

bel - lo; vo'an - da - re in Por - ta Ros - sa
love him; I'm go - ing to Por - ta Ros - sa

pp

Ab: iii Ab: I Ab: V Ab: ii Ab: vi

a com - per - ar l'a - nel - lol Sì, sì, ci vog - lio an -
To buy our wed - ding ring! ———— Oh! yes, I real - ly

pp

Eb: V Eb: I Ab: V Ab: I

da - rel e se l'a - mas - si in - dar - no, an -
love him, And if you still say No; ———— I'll

p

Ab: I Ab: I6

4

drei sul Pon - te Vec - chio, ma per but - tar - mi in
go to Pon - te Vec - chio, And throw my - self be -

Ab: IV Ab: V 6/4 Ab: iii Ab: vi Ab: IV Ab: ii

Ar - no! Mi strug - go e mi tor - men - to! O
low. I lan - guish and I suf - fer, A -

Ab: vi Ab: ii Ab: V7 Ab: I 6 Ab: IV 6

pp Di - o, vor - rei mo -
las, I want to

pp Ab: ii Ab: V7

116537-4

Coda

rit!
 die.

Bab-bo, pie-tà, pie-tà
 Dad-dy I pray, I pray.

bab-bo, pie-tà, pie-tà
 Dad-dy I pray, I pray.

tà!
 pray.

rinforzando

m. d.

rit.

m. s.

rall

Ab: I

Ab: vi 6

Ab: I

Ab: I 6

Ab: IV

Cadencia Plagal

Ab: I

Ab: I

116537-4

b) Programa de Mano.





Camila Samaniego Valle, soprano quiteña, inició su carrera musical a muy temprana edad, formando parte de la Orquesta Infantil de Instrumentos Andinos dirigida por el maestro Enrique Sánchez, formó parte del Coro Blanca Hauser dirigida por la maestra Jesús García, también integró el Ensamble Armonía Voces posteriormente el Coro D' yapa y son.

Realizó sus estudios musicales en el Coro Infanto-juvenil de la Fundación Teatro Nacional Sucre y académicos en la Universidad Hemisferios con Especialidad en Canto Lírico.

Ha recibido clases de canto con Freddy Godoy, Johanna Almeida, María José Fabara, Jorge Cassis y clases magistrales de técnica vocal con el maestro Richard Gordon. Clases de dicción de Frances e Italiano con el Dr. Martin Neron.

Participó en producciones de la Fundación Teatro Nacional Sucre tales como: Carmen, Manuela y Bolívar (dos temporadas), La Boheme, Sour Angelica, Sweeney Todd, La Flauta Mágica de los Andes.

Invitada a participar como solista en: Spring Awakening en el personaje principal de Wendla, en la Ópera Natasha, Pierre y el cometa de 1812 en el papel de Mary, en la Ópera Dido y Eneas en el papel de Belinda. También interviene en el Réquiem de Rutter, en la obra Sumak Misa del compositor Giovanny Mera junto a la Orquesta Sinfónica del Ecuador. Participa en la Gala de Zarzuelas junto a la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito y en el "Gloria" de Antonio Vivaldi. Participa en la Sinfonía No. 2 "Lobgesang" de Felix Mendelssohn, en el marco del festival de Música Sacra 2023 y en la Zarzuela Luisa Fernanda en el papel de la Duquesa Carolina. En el mismo año interpreta el papel de Manuela en la Ópera ecuatoriana El Tríptico Quiteño del maestro Marcelo Beltrán y el papel de Pilili en la Zarzuela Las bodas de Luis Alonso. En 2024 en el Oratorio de Camille Saint Saens.

Actualmente es integrante del Coro Mixto Ciudad de Quito y del Ensamble Vocal Cuarta Justa.

Repertorio:

Primera parte:

1. **Vadoro pupile** – Georg Friedrich Händel (1685-1759) • Ópera Giulio Cesar.
2. **Deh vieni non tardar** – Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) • Ópera Las Bodas de Figaro.
3. **Romance: L`ame evapoée** – Claude Debussy (1862-1918) • Chanson, Deux Romance.s
4. **L` heure exquisite** – Reynaldo Hahn (1874-1947) • Les Chansons grises, Chanson.
5. **Je veux vivre** - Charles Gounod (1818-1893) • Ópera Romeo et Juliette.

Intermedio

Segunda parte:

6. **Stanchen** – Franz Schubert (1797-1828) • Lied, Schwanengesang.
7. **Malinconia** – Vincenzo Bellini (1801-1835) • Arietta, Composizioni da camera.
8. **La seduzione** - Giuseppe Verdi (1813-1901) • Aria, Composizioni di camera per canto e pianoforte.
9. **Noche hermosa** – Pablo Sorozábal (1897-1988) • Opereta Katuska, Katuska, Aria.
10. **No me gusta verte así** – Marcelo Beltrán • Ópera El Tríptico Quiteño, Manuela, Aria.
11. **O mio babbino caro** – Giacomo Puccini (1858-1924) • Ópera Gianni Schicchi, Lauretta, Aria.

Concierto Lírico

En Las Alturas

El presente recital de canto lírico para soprano lírica-ligera abarca los distintos períodos de la música universal: Barroco, Clásico, Romántico y música de los siglos XIX y XX. El repertorio seleccionado para este recital es poco común en las salas de conciertos de la ciudad de Quito.

El canto lírico ha estado siempre íntimamente ligado a la poesía y al arte escénico. Por lo tanto, articular el concierto a través de la narración de la historia de obras, su contexto y su poesía es un elemento que puede contribuir significativamente a brindar una experiencia accesible y comprensible al público de Quito. Además, siendo un recital que incluye una variedad de lenguas, la traducción de cada pieza facilita la comprensión para los espectadores, al mismo tiempo que se destaca la vida de cada autor interpretado.

Este recital pretende enriquecer la oferta cultural, fomentando el desarrollo educativo y artístico, así como la sensibilidad de la comunidad. Ofrece una experiencia innovadora y enriquecedora que despierta el interés por la música clásica y atrae a nuevos públicos, resaltando la riqueza musical existente. Además, promueve a jóvenes músicos y cantantes en el desarrollo de sus carreras.

Fomentar este tipo de iniciativas es esencial para mantener vivo el canto lírico.

c) Afiche.

